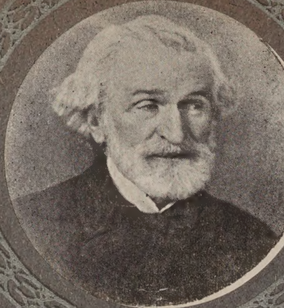
No. 4046.179



GIVEN BY
Sewall Fd.





Arnaldo Rossetto

4046.179

·JOSÉ VERDI·

(1813 - 1901)

BIOGRAFIA del artista y ESTUDIO crítico - analítico de sus composiciones musicales. - - -

Con retrato y un cuadro sinóptico.



ARNALDO ROSSETTO

JOSÉ VERDI

(1813 - 1901)

EN LA VIDA Y EN EL ARTE

4046.179

Biografía del artista y Estudio crítico-analítico de sus composiciones musicales.

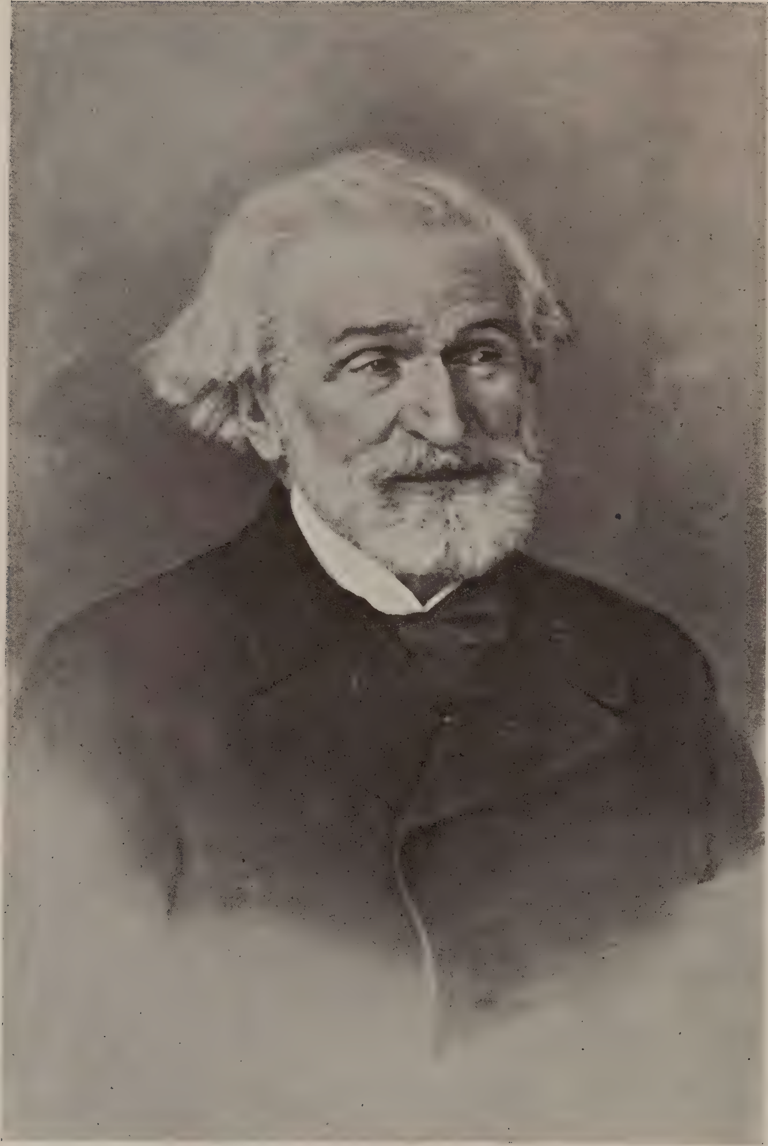
Con retrato y un Cuadro Sinóptico.



BAHÍA BLANCA
Talleres Gráficos «Eladio Bautista»
30 - O'Higgins - 30
MCMXX

Sewall
June 2, 1923
K

ES PROPIEDAD



G Verdi

....Talento de dramaturgo sin precedente...
....Verdi, el artista más digno, más honrado...

Felipe Pedrell.



... ...
Diede una voce alle speranze e ai lutti.
Pianse ed amò per tutti.

Per la morte di Giuseppe Verdi,
G. D'Annunzio: Laudi-Elettra.



... ...
La comédie et l'épopée
avec leurs dieux ou leurs démons:
nôtre **Jeanne d'Arc,** dont l'épée
a la splendeur d'un lys des monts.

la **Traviata,** le **Trouvére,**
saignant comme Christ au Calvaire
sous l'horreur du **miserére.**
tous les êtres nés de ton rêve
t'escorteront là-haut sans trêve.
Dans l'eblouissement sacré,

le coud appuyé sur ta lyre,
Shakespeare t'écoute et consent,
pendant que **Macbeth,** en délire,
pousse l'horrible cri du sang:

Hugo, ce Beethoven superbe
de l'ode éperonnant le verbe,

te tend les bras, pâle et charmé
pendant que **Doña Sol** épouse
la mort implacable et jalouse,
sous le lent baiser de l'aimé.
Le cri du blême solitaire.
les voix éparses dans les champs,
tous les bruits de la terre
montent vers toi comme des chants;

et le poéte se figure
devant ton oeuvre, où la Nature

gémît, pleura, rît et gronda,
que les Dieux, debout dans la nue,
t'on fait clamer la bienvenue
par les trompettes d'**Aida.**

Clovis Hugues.



... ...
....E finché il canto
lenirà l'uman tedio con l'incanto
di sentimenti arcani,
finché il Bello vivrà, vivrá il Tuo nome.
Eufrosine verrà, sparse le chiome
ed osannante a l'urna;
verran le Ulase; e con dolce singulto
eterneranno, italo Genio, il culto
della terra Saturna.

Talleres Gráficos Eladio Bautista. Bahía Blanca.

PRÓLOGO

Escribir la biografía-crítica de un artista célebre como **JOSÉ VERDI**, quien representa, puede decirse, la historia musical de medio siglo, es tarea ardua, llena de dificultades de diferente naturaleza. Dificultades de orden moral, pues el que escribe pertenece a una generación demasiado contemporánea (1889), que no ha conocido "de visu" al compositor, ni siquiera en los últimos años de su larga carrera, y que, por consiguiente, no puede exponer impresiones ni emitir juicios directos sobre su personalidad humana. Dificultades de orden técnico, si se tienen en cuenta a otras inteligencias mucho más aguerridas en el divino arte de Euterpe, quienes han analizado la producción verdiana hasta en los mínimos detalles, llenando volúmenes enteros de erudición crítico-analítica.

Y si, a más de esto, tuviésemos presente los innumerables escritos publicados en revistas, diarios, folletos, etc. desde que el ilustre maestro se reveló cual magnífica promesa, hasta los últimos años de su actuación en las más altas esferas del arte, nos hallaríamos ante tal suma de trabajo convergente al mismo fin, que nuestro entusiasmo al disponernos a escribir estas páginas, sufriría necesariamente una disminución depresiva.

—¿A qué viene, entonces, su escrito de última hora? —parécenos oír preguntar a muchos, como consecuencia lógica de lo que acabamos de manifestar.

A lo cual contestamos, sin presumir adelantarnos a los que han arado en el mismo surco, y sin vuelos retóricos que nos son desconocidos:

Escribimos por dos motivos:

Primero: Para compendiar en esta narración anecdótica de la vida del Grande, todo lo que pueda interesar y sea rigurosamente histórico de su vida artística y privada, carácter e idealidades; en una palabra: para reproducir lo más exactamente posible su personalidad, desarrollándola además, paralelamente, al estudio de cada una de sus obras, observadas desde un punto de vista estético-técnico.

Nos consta, por las muchas biografías leídas, que los autores se han ocupado con preferencia de uno sólo de estos aspectos, por lo que las obras han resultado incomple-

tas: casi exclusivamente técnicas o biográficas. En el mejor de los casos, cuando se ha tratado de unir las dos partes, una de ellas ha sido desarrollada tan desproporcionadamente, que la otra ha resultado poco menos que anulada. Este defecto es cabalmente el que nosotros nos proponemos eliminar, de manera que las diferentes partes de la obra hallen su justo equilibrio: no extendiéndonos demasiado en lo que concierne a la parte biográfica y procurando ser lo menos áridos posible en lo que se refiere a la parte crítica. Por este motivo, en el estudio de las composiciones musicales, hemos seguido alternativamente el sistema sintético y el analítico, para no resultar pedantes o prolijos, entendiendo que la verdadera crítica ha de basarse en la percepción estética de la obra de arte considerada como resultado, y no en el estudio escolástico (a menudo tan inútil) de los medios que el artista emplea para conseguir el fin que se propone.



Segundo: Por ingénita necesidad de nuestro espíritu.

Este artista, al que admiramos desde los primeros años de nuestra infancia; que nos ha proporcionado los goces más puros del alma, estremeciéndonosla hasta sus más íntimas fibras; que nos ha hecho soñar elevándonos a regiones inmateriales, a las que nadie — fuera de ÉL — ha tenido el sobrehumano poder de conducirnos tantas veces y tan alto; este artista, decimos, que tiene en nuestro corazón y en nuestra mente los sagrarios más reverentes y entusiastas de su grandeza, merece de parte nuestra una demostración de agradecimiento.

Como no hemos tenido la suerte de sus coetáneos de conocerle y exaltarle, cooperamos, al menos, divulgando su vida y sus glorias. ¿Podremos hacerlo en forma digna de ÉL?... No lo sabemos, aunque sobran las intenciones.

Después de lo dicho, podríasenos aún objetar que: "el concebir sentimientos de gratitud hacia los artífices de los goces espirituales que disfrutamos, es muy noble, pero no da derecho a importunar al prójimo con obrejas presumidas".

Ante tal objeción, en conciencia, nos sentimos muy pequeños. Nuestro estudio no enriquecerá, probablemente, ninguna biblioteca de obras histórico-artísticas. Paciencia. Los buenos propósitos que nos han animado y la larga, paciente labor a la que nos hemos sometido, sírvannos, en último caso, de atenuante y de perdón.

1917-19. A. R.

I.

Nacimiento e infancia de Verdi

Busseto. — La aldea *delle* Roncole. — La posada de Carlos Verdi. — Compras en Busseto. — Antonio Barezzi. — Nacimiento de José Verdi. — Correría de los austro-rusos en la aldea. — Grave peligro para la vida del niño. — Los años de la infancia: carácter austero y solitario. — Los organillos: primeros síntomas musicales. — La iglesia de Roncole y su monaguillo. — Un sacerdote poco cristiano. — La iniciación en el arte. — La primera espineta.

Busseto, antigua capital del estado del marqués Pallavicino, es actualmente una risueña población de casi nueve mil almas. **Capoluogo di mandamento,** dista de Parma, la floreciente capital de la provincia homónima, en la región de la Emilia, 37 kms. de vía férrea.

La comodidad de este moderno sistema de comunicación, que nos parece hoy día una cosa normalísima, era desconocida, como es fácil de comprender, en los tiempos que ilustramos, pues hay que remontarse a los primeros años del siglo XIX. En aquel entonces, los que no usaban el sistema más seguro aunque más fatigoso del "pedetentim", tenían que afrontar el martirio de la diligencia: suplicio de Tántalo que aun en nuestro tiempo sobrevive en más de una región, para castigo de la humanidad.

El ferrocarril es, pues, la única novedad importante que el forastero puede advertir en la población de Busseto, desde el transcurso de varios lustros y hasta de cuartos de siglo. Por lo demás, si se exceptúa el teatro "Verdi" (coqueta construcción), algunas pocas casas de reciente edificación y unas que otras más reparadas, para que la acción destructora del tiempo no remate con ellas, la población conserva con celosa constancia el aspecto que tenía en el pasado.

JOSÉ VERDI

Centro rural, parecido a otros muchos que se hallan desparramados por la campaña de cualquier país, tiene vida autónoma basada en la prosperidad de la tierra. De esta gran madre, la población obtiene todo lo necesario para su vida tranquila, sin excesos, casi patriarcal; y si bien la laboriosidad de los colonos se halla, a menudo, sometida a dura prueba, la fertilidad de las sementeras y de las huertas atestigua que sus sudores no riegan tierras estériles.

Ésta, en pocas palabras, la descripción del pueblo de Busseto, que no merecería ciertamente ser consignado a la posteridad, si una causa mucho más importante no ligara su nombre a uno de los períodos artísticos más grandiosos que recuerde la historia musical

Fué en ese pueblo donde tuvo sus primeros destellos el más grande genio teatral que haya producido la lírica. La Catedral, la plaza, la casa del señor Barezzi y la modesta pieza del joven Verdi, resuenan aún con las innumerables melodías brotadas de su fantasía calenturienta y fecunda, impaciente de crear nuevas formas y de alzar el vuelo en las purísimas esferas del arte.

Más adelante hablaremos de los primeros pasos que el niño, cuya frente había recibido el más ardiente beso del genio, dió en el pueblo que acabamos de describir. Por ahora, es menester descender a un ambiente más humilde todavía, para hallar el origen del niño predestinado: a una pobre aldea, al caserío de Roncole, o mejor, **delle** Roncole.

Hállase éste a casi tres millas de Busseto, y lo forman algunas casas perdidas en la campaña sembrada de trigo, maíz y lino. Hoy, también la aldea de minúsculas proporciones ha aumentado su edificación, y el número de sus moradores se ha cuadruplicado.

En los albores del siglo XIX, habían fijado su residencia en la aldea los padres del que había de ser más tarde el príncipe de las armonías: Carlos Verdi y Luisa Utini. Gente muy humilde pero honrada, que sacaba sus recursos de una modestísima posada; la que proveía, además, a los campesinos de las cercanías, de lo más indispensable para la vida, como ser: harina, fideos, arroz, azúcar, café, especias, vinos, licores, tabaco, clavos, agujas, en una palabra: todos aquellos artículos cuya venta, en el campo, se halla monopolizada por el único negocio que los almacena. (1)

Cada semana, el propietario iba hasta el cercano pueblo de Busseto, para hacer sus compras en el almacén de un señor Antonio Barezzi, comerciante por mayor y dueño

de una fábrica de licores, volviendo a su casa con la preciosa carga al hombro o, en el mejor de los casos, haciéndose ayudar por un paciente jumento.

El mencionado señor Barezzi, que a más de ser comerciante tenía también temperamento de artista, tuvo, como luego veremos, una parte muy importante en la vida del niño precoz.

En la forma descrita, sencilla y uniforme, transcurría tranquilamente la vida de aquellos obscuros cónyuges, los cuales, gracias a su perseverante trabajo, habían resuelto el problema de la existencia, si no con abundancia, tampoco con excesiva penuria.

El 10 de Octubre de 1813 la casa de Carlos Verdi se iluminó con la sonrisa de un hijito, que se llamó: José, Fortunino (Fortunato) Francisco. (2) El segundo nombre, tan significativo, hasta diríamos profético, hubiera debido ser el primero, tan acertado resultó más tarde, cuando el glorioso maestro fanatizara al pueblo y recibiera de éste las demostraciones más delirantes de admiración que artista alguno pudiera soñar. Sí: Fortunato en todo sentido, tanto en la vida como en el arte, pues si a él también cúpole la parte de dolor que la existencia reserva en este mundo a todo ser humano, es indudable que José Verdi nació con una buena estrella que iluminó siempre su camino; en la suerte como en la adversidad, en los momentos de profundo dolor como en la exaltación de la gloria. Será muy fácil comprobarlo, al desarrollarse paulatinamente su personalidad.

Ya desde chico, apenas nacido casi, tenemos una prueba de esa predilección de la naturaleza hacia su persona. Y no se crea que lo que vamos a narrar responda al deseo de crear leyendas o a credulidad supersticiosa. Nada de eso. Si se quiere, el hecho puede atribuirse a una simple casualidad; no obstante, y a pesar de ella, esa casualidad no deja de ser extraña por lo excepcional de sus consecuencias.

En aquellos tiempos la dominación imperial francesa estaba agonizando, para ser luego reemplazada con otra infinitamente peor. En 1814, los ejércitos de la "Santa Alianza" luchaban unidos denodadamente contra el coloso Napoleónico para abatirlo, y el ejército austro-ruso había invadido Italia. Algunos destacamentos de las tropas que habían ocupado la provincia de Parma, llegaron hasta la aldea **delle** Roncole. Es de suponer el terror de los pobres campesinos ante el avance de aquella horda de salvajes que

arrasaba (especialmente los rusos) todo lo que hallaba a su paso. Incendios, asesinatos, estupros, saqueos: tales eran los tristes recuerdos que dejaban aquellos vándalos en las localidades que visitaban.

Al llegar a Roncole, los campesinos se fugaron, quedando en la aldea solamente las mujeres con sus chicuelos y los pocos hombres que por cualquier motivo no pudieron escaparse con sus compañeros de infortunio. El pobre rebaño amedrentado buscó su salvación refugiándose en la única iglesia del lugar, creyendo, en su ingenuidad, que la furia de los soldados se calmaría ante la santidad del ambiente. ¡Vana ilusión! La soldadesca, ebria de violencia y de estragos, hizo irrupción en el templo violando y matando, sin respetar ni siquiera a los niños.

Entre tantas madres que habían implorado protección a Dios, la más afortunada fué Luisa Utini, madre del pequeño José. La pobre mujer, casi muerta de miedo, reunió todas las fuerzas que en aquel momento terrible parecían abandonarla y se escondió con el chico en la sacristía, para luego subirse al campanario, de donde no se movió hasta que los asaltantes, creyendo quizá terminada su bestial hazaña, se retiraron. De ese modo, salvándose a sí misma, conservó para la posteridad una vida que haría bendecir el regazo que la había concebido.

En los primeros años del niño, — si se exceptúa ese grave percance, — nada ocurrió en el orden físico o en el moral de las cosas, que interese recordar. Los biógrafos no disponen de mucho material al respecto, pues el chico no perteneció a la categoría de los "enfants prodiges", quienes, desde la más tierna edad, revelan cualidades y aptitudes extraordinarias, que hacen suponer la continuación de una vida anterior.

Mozart, el más precoz de los músicos, a los cinco años tocaba el cémbalo (como más tarde el cisne catanés Bellini) y a los ocho estrenaba su primera composición. En Verdi — aunque en la infancia reveló inclinación musical — no hallamos indicios tan prematuros ni manifestaciones tan acentuadas y completas. Su genio admirable fué desarrollándose más tarde, y si sus aptitudes artísticas no tuvieron en los primeros años el relieve prodigioso del de otras celebridades, en cambio se agigantaron con el transcurso del tiempo. Al llegar a la edad más avanzada, cuando la casi totalidad de los artistas decae, en Verdi — fenómeno más único que raro — esas cualidades siguen una pro-

gresión ascendente, adquiriendo mayor originalidad, belleza y profundidad.

Los anales del arte nos ofrecen rarísimos ejemplos semejantes, y en forma tan precisa, osaríamos decir, ninguno. Este coloso, en vez de descansar sobre los laureles (como Rossini, por ejemplo) o dar señas de agotamiento, fué ganando las mayores batallas del arte en su senectud más avanzada, a los ochenta, a los ochenta y cinco años de edad... ¿No es eso milagroso? Si la naturaleza hubiese hecho para él excepción de sus leyes inmutables, lo hubiéramos visto — novel Anteo — renovarse a cada instante en una primavera perenne de inspiración.

La infancia de Verdi no tuvo pues, como se dijo, rasgos sobresalientes. El niño se criaba bueno y juicioso; los padres no se acordaban de haberle castigado nunca seriamente, habiendo sido siempre suficiente una simple amonestación. Diferente, en esto, de la inmensa mayoría de los niños, quienes necesitan a menudo correctivos más enérgicos a sus travesuras. Pero si esas excelentes cualidades justificaban el cariño que los padres profesábanle, otra que se advertía en el niño, casi los entristecía: el chicuelo parecía tener un carácter demasiado austero, demasiado grave, del que correspondía a su edad. Nada de alegres corrillos con los vecinos, ni juegos ruidosos con los mismos: una imperiosa fuerza interior lo hacía aparentar casi huraño, lo llevaba a la soledad, a la concentración en sí mismo .Difícilmente la risa asomaba a sus labios; todo su ser parecía sumido en una atmósfera de melancolía. Esas características tan evidentes en su infancia perduraron, salvo variaciones de poca importancia, durante toda su vida.

Una cosa sola llenábale el ánimo de goce no disimulado: la música. Cuando por la pobre aldea circulaba algún organillo o el sonido de un instrumento cualquiera llenaba el aire con sus notas, (3) el espíritu del pequeño Verdi se transformaba al punto, hallándose finalmente en su órbita.

¡Cuánta parte se debe a esos modestos organillos de Berbería, (4) que tantas veces maldecimos por el estrago nefando que cometen impunemente de las melodías que nos han conmovido en los teatros y en los conciertos, si un temperamento musical de primer orden pudo desarrollarse poco a poco gracias a sus rudimentales, lastimosos acordes! Perdonémoles, pues, todos los delitos de lesa arte que desde tiempo vienen consumando, si con su arte contrahecho han poseído la virtud de avivar el fuego recóndito del genio...

JOSÉ VERDI

El compositor Lesueur (1760-1837), operista y maestro de capilla de Nótre Dame, autor de varias óperas entre las cuales **Bardes** y de más de 300 trozos de música sagrada, al mismo tiempo que excelente didáctico, sintió que se le despertaba tiránicamente la pasión por la música, en su más tierna infancia, oyendo tocar una banda militar que pasaba por su pueblo. La misión que ésta ejerció en el ánimo de Lesueur, los organillos ambulantes llenaron para con Verdi.

Al cabo de algunos años, cuando el niño empezó a concurrir a la iglesia, las severas armonías del órgano aumentaron su exaltación. Permanecía horas enteras extasiado, perdiendo hasta la noción de sí. Una anécdota lo comprobará mejor que cualquier disertación. El chicuelo, frecuentando el templo, lo hacía para impulsar los fuelles del órgano o bien para servir misa. A la verdad, el excepcional monaguillo, en el desempeño de esta última función, no era todo lo atento que requería su colaboración sagrada, ya que la mayoría de las veces, arrobado por la música que desde el coro se propagaba, ni siquiera se acordaba de contestar a las palabras del sacerdote. En uno de esos sublimes momentos de distracción, el oficiante, llegado al punto de repetir la escena de Pilatos, esperaba la ampollita del agua. — ¡Agua! — insistía, dirigiéndose por segunda y tercera vez al ayudante; y como éste no se diera por aludido, le aplicó tal puntapié, que le hizo rodar de tres escalones a los pies del altar. El golpe fué tan violento que Verdi se desmayó y tuvieron que llevarle a la sacristía. (5)

Otro niño, al volver en sí, se hubiera echado a llorar o por lo menos se quejaría. Nada de eso ocurrió. Al ser acompañado a su casa, suplicó con tanta insistencia al padre que le hiciera estudiar música, que éste, aun en su ignorancia, hubo de haber meditado sobre el particular.

He aquí como una acción grosera de un más grosero cura de campaña puede, a veces, servir para la iniciación de una vida artística. El padre, conmovido ante las reiteradas súplicas del niño (tenía a la sazón siete años) y aconsejado por amigos sensatos, con grave sacrificio de sus medios, compróle una humilde "espineta", es decir, una especie de piano primitivo.

Sobre ella el genio del futuro compositor empezó a alzar sus primeros vuelos, que habían de elevarle más tarde a regiones artísticas tan altas, que difícilmente otros afortunados mortales podrán alcanzar con alas de águila.

BIOGRAFÍA - CRÍTICA

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) La casa donde nació Verdi es hoy monumento nacional y está cuidada por un guardián. La pieza en que el compositor vió la luz, (una especie de tugurio en relación con la extremada pobreza del resto de la casucha) tiene como único moblaje: algunas sillas, un retrato del maestro y una mesa rústica con encima un registro para la firma de los visitantes. En la fachada léese este epígrafe:

QUESTO ABITURO
DOVE IL 10 OTTOBRE 1813
LA PRIMA AURA SPIRO'
IL MUSICALE GENIO
DEL
VERDI
VOLLERO I CONIUGI
MARCHESI GIUSEPPE LEOPOLDINA PALLAVICINO
MANTENUTO QUAL E'
AL CUPIDO SGUARDO DE' POSTERI
1872

* *

(2) Actas de nacimiento de José Verdi:

PARROQUIAL:

Anno Dom. 1813, die 11 Octobris. — Ego Carolus Arcari Praepositus Runcularum ac mane baptizavi Infantem natum heri vespere hora octava ex Carolo Verdi q.m Joseph et ex Aloysia Utini filia Caroli conjugibus hujus Parocciae, cui impositum est nomen Joseph, Fortuninus, Franciscus. Patrini fuere Dominus Petrus Casali q.m Felicis et Barbara Bersani filia Angeli, ambo hujus Parocciae.

In quorum fidem-Carolus Arcari

*

CIVIL (Imperio Napoleónico):

Département au delà des Alpes

L'an mil huit cent treize, le jour douze d'Octobre, à neuve heures du matin, par devant nous adjoint au maire de Busseto, officier de l'état civil de la commune de Busseto susdit, département du Taro, est comparu Verdi Charles, âgé de vingt-huit ans, aubergiste, domicilié à Roncole, lequel nous a présenté un enfant du sexe masculin, né le jour dix du courant à huit heures du soir, de lui déclarant et de la Louise Utini, fileuse, domiciliée à Roncole, son épouse, et auquel il a déclaré vouloir donner les prénoms de Joseph-Fortunin-Francois. Les dites déclarations et présentation faites en présence de Romanelli Antoine, âgé de cinquante-un ans, huissier de la mairie, et Cantù Hiacinte, âgé de soixant-un ans, concierge, domiciliés à Busseto, et, aprés en avoir donné lecture du present acte au comparant et témoins, ont signé avec nous.

Antonio Romanelli. — Giacinto Cantù, — Verdi Carlo

Vitoli, **adjoint**

(3) Uno de esos músicos ambulantes que solían caer en el pueblo de Busseto, tocaba el violín, complaciéndose en ejecutar pieza tras pieza a su pequeño admirador, quien le escuchaba con mucha atención. El hombre intuyó que en su oyente germinaba la inclinación musical, y aconsejó varias veces al padre que no descuidara tan preciosas aptitudes.

Más tarde, después de treinta años, cuando el maestro, en la plenitud de su gloria, había adquirido en los mismos parajes la **Villa de Sant'Agata**, tuvo oportunidad de reconocerle viejo, andrajoso, misérrimo, pero siempre fiel a su profesión y al instrumento. El maestro, que era tan grande en la música como en las acciones nobles, lo invitó a su casa y le socorrió con alimentos, ropa y dinero. Lo que repitió toda vez que el pobre diablo hallábase de paso por el pueblo.

* *

(4) Hoy los organillos han sido reemplazados por los gramófonos. ¡Luego dicen que no progresamos! En ese sentido, sin embargo, es justo reconocer la mayor afinación estética actual.

* *

(5) El sacerdote tuvo un fin trágico. Un domingo a la tarde, mientras en la **Madonnina dei Prati** se cantaban vísperas, un rayo cayó en el coro fulminando a tres cantores y a dos sacerdotes, uno de los cuales era él.

Verdi narraba a su íntimo amigo el ingeniero De Amicis, haberlo visto carbonizado, en actitud de tomar rapé. Su rostro — a diferencia del de los demás, que conservaban una expresión serena — presentaba un aspecto aterrador... — No quisiera, empero, — agregaba sonriendo — que este hecho fuera notorio. No me halagaría que me llamasen "hijo del milagro".

II

Historia de la espineta: el acorde de *do mayor*. — Baistrocchi, organista de Roncole. — Verdi, substituto a los once años. — La caída en una zanja. — El señor Barezzi y su casa: música a granel. — La Sociedad Filarmónica. — Provesi, maestro de música; canónigo Seletti, de latín. — ¡Verdi eclesiástico! — Primeras composiciones. Busseto, ambiente limitado. — El Monte Pío. — Primer viaje a Milán. — Música y amor.

La espineta que hemos mencionado, fué comprada por Carlos Verdi a un anciano sacerdote que ya no la usaba. ¡Imagínese el contento del niño cuando le fué posible escurrir sus manecillas sobre el teclado del instrumento, produciendo tantas notas! Lleno de ardor, se pasaba horas enteras buscando acordes que le llenaban de sorpresa. Un día, después de haberse entretenido largo rato, como de costumbre, con su instrumento, por una de las tantas casualidades que se presentaban, halló el acorde perfecto de

do mayor. La alegría del niño no conoció límites. Mas al día siguiente, queriendo ejecutar nuevamente el acorde, por más que se desvelara, no podía dar con él. Ensayó, volvió a probar: nada. La combinación de sonidos, celosa de la sensación profunda causada en el músico en miniatura, no se repetía. Cansado, al fin, de tantas pruebas inútiles, el chico asió un martillo y empezó a descargar violentos golpes sobre el avaro instrumento hasta hacerle volar varias teclas.

Las consecuencias de ese "furor artisticus", hasta cierto punto justificable, fueron unos buenos tirones de orejas del padre quien, por su cultura deficiente, no alcanzaba a penetrar ciertas sutilezas psicológicas al ver destruir el fruto de sus sudores.

La espineta, semideshecha por el arrebato del niño, permaneció muda algún tiempo, hasta que acertó a pasar por la aldea un afinador, quien providencialmente la arregló, salvando a José del ansia que venía sufriendo por su compañera espiritual.

Las personas que visitaran la **Casa di Riposo per Musicisti,** fundada en Milán por Verdi en los últimos años de su vida, podrían ver en el adjunto "Museo Verdiano", celosamente conservada la histórica espineta. Y si su curiosidad quisiera ir más lejos, observando el interior de la misma leerían una inscripción ingenua por la forma y los errores de ortografía, pero sublime por la nobleza que encierra. Dice más o menos así: "Esteban Cavaletti rehizo el teclado de este
" instrumento y lo arregló sin exigir por ello remuneración
" alguna, en vista de la disposición al estudio que demues-
" tra el jovencito José Verdi, lo cual le basta para que se
" considere enteramente recompensado". (1)

Baistrocchi, organista de la iglesia de Roncole, fué el primer artista que empezó a darle lecciones de música. Los padres de Verdi le habían rogado que se interesara de la educación de su hijo, aspirando secretamente a que un día éste pudiera substituirle en su oficio. La humildad de aquella buena gente no le consentía mayores aspiraciones. ¡Ser organista de Roncole! Era ya, quizá, un pecado de soberbia... Ni siquiera le pasaría por la mente, como en sueño, la visión de que aquel chico tan poco expansivo, recibiría más tarde los aplausos de todo el mundo; que su nombre pasaría de labio en labio como el de una divinidad; que los públicos de los teatros le aclamarían con verdadero frenesí...

Después de tres años de asiduos estudios bajo la dirección de Baistrocchi, éste confesó cándidamente que no tenía ya nada que enseñarle, y como se sintiera viejo y achacoso, cedió el puesto de organista a su aventajado discípulo, quien a la sazón tenía once años. ¡El sueño de los padres se había realizado!

Las obligaciones inherentes a su oficio no eran demasiado gravosas; se le requería servicio tan sólo los domingos y días feriados. (2) Es verdad que el emolumento era también tan mezquino que hace sonreír de conmiseración. ¡36 francos anuales! Con cualquier esfuerzo de buena voluntad, aun teniendo en cuenta que la vida en aquellos tiempos era mucho más barata que hoy, no por eso hallaríamos justificado el irrisorio estipendio... Después de un año de servicio irreprochable, a las reiteradas instancias del padre, se le aumentó a 40 francos. Con las extras que dejaban los bautizos, casamientos, funerales y novenas, puede calcularse que el pequeño organista ganaba alrededor de cien francos al año. Además, los campesinos, acostumbrados a pagar los diezmos de los productos de la tierra a la iglesia, hacían otro tanto con él.

Las aspiraciones iban aumentando: el padre de Verdi deseaba que su hijo recibiera también aquella educación elemental que es indispensable en la vida. Siendo imposible conseguirla en la aldea, se decidió a mandarle al cercano pueblo de Busseto. Conocía en aquella localidad a un zapatero llamado con el apodo de Pugnatta, quien se encargó gustoso de recibir en pensión a su hijo, por la insignificante retribución de treinta céntimos diarios. En esa casa vivía, en idénticas condiciones, otro niño de la aldea de Roncole llamado Michiara.

José Verdi transcurrió allí dos años, alternando el estudio con la profesión de organista en su aldea natal. Todos los domingos hacía pacientemente, a pie, las tres millas que separan Busseto de Roncole para ver a su familia y cumplir con sus obligaciones, repitiendo igual camino a la vuelta.

En una de aquellas caminatas corrió peligro de perder la vida. Anochecía, y debido a la obscuridad no pudo ver bien la zanja que a lo largo del camino llevaba el agua de Busseto a Roncole. El canal era bastante profundo y su fondo cenagoso. Al caerse en él, las piernas se le hundieron en el fango y el agua, que era muy fría, amenazaba entumecérselas. Todos los esfuerzos que hiciera para ganar el borde del camino resultaron inútiles. Hubiera ciertamente

perecido de esa manera y el teatro melodramático no podría contar hoy a uno de sus hijos más ilustres, si una campesina, oyendo los gritos desesperados del jovencito, no hubiese corrido en seguida a socorrerle, ayudándole a salir del peligroso trance.

Los dos años que Verdi — como dijimos — transcurrió en Busseto, fueron suficientes para que aprendiera a leer y escribir correctamente, a más de algunas nociones de aritmética, es decir, las bases fundamentales de la instrucción del hombre. También sus conocimientos musicales fueron aumentando; los que unidos a su activa fantasía, le cautivaron las simpatías de los bussetanos.

En el primer capítulo hemos mencionado de paso al señor Antonio Barezzi, llamándole comerciante y artista. Vamos ahora a definir más exactamente su personalidad, poniendo de relieve la actuación importantísima que tuvo durante el primer período de la vida artística del maestro. Ese señor concentraba en sí la pasión dominante de todos los bussetanos: la música. El pueblo, desde muchos años, tenía fama por la filarmonía de sus hijos: podía decirse que ni uno de ellos, bien o mal, no supiera tocar algún instrumento. En aquel ambiente saturado de sonidos, el señor Barezzi, sin descuidar sus comercios, (poseía, como dijimos, un almacén y un pequeño destilatorio) habíase dedicado, con entusiasmo de apasionado al arte, a organizar conciertos y a presidir cualquier manifestación de carácter musical. Tocaba la primera flauta en la catedral: ése era su instrumento preferido. Pero en su virtuosidad enciclopédica, había también lugar para cualquier instrumento de viento, ya fuere clarinete, oficleide o corno, que tocaba alternativamente en la banda municipal. Su casa se había vuelto el "rendez-vous" del mundo musical, y la "Sociedad Filarmónica" tenía su centro en un gran salón de la misma.

El jovencito Verdi había caído en gracia a ese señor, quien le invitaba a menudo a su casa para que presenciara los ensayos de la banda. Excuso decir que no se lo hacía repetir dos veces y que nunca faltó a la cortés invitación de su protector, hasta frecuentar asiduamente la sociedad. De ese modo, su imaginación se enardecía cada vez más y su actividad se multiplicaba de mil maneras: copiaba las partes de los músicos, hacía de factotum y tocaba el bombo (¡!) en la banda.

Llegó un momento en que el director de la misma, Fernando Provesi, prendóse de las cualidades del entusiasta jovencito, y se ofreció incondicionalmente para que pu-

diera completar sus estudios musicales. Desde entonces, el contrapunto fué la ocupación constante de la celebridad en embrión, empeñada en desentrañar el misterio de tantas notas.

Al mismo tiempo que robustecía su cultura musical, Verdi no descuidaba de mejorar su instrucción general. Perfeccionaba ésta también, concurriendo a las lecciones de latín de un canónigo, un tal Pedro Seletti (aficionado, como los demás, a la música) el cual, notando en su discípulo aptitudes para ese idioma, le aconsejaba a menudo que no se dejara tentar por la música.—No sacarás de ella ningún provecho — repetíale. — Ya que tienes facilidad por el latín, sería mejor que siguieras la carrera eclesiástica. — Verdi, quien no se sentía materia ungida por el Señor, contestaba que su pasión era la música y que esperaba conseguir algún mérito. A lo que el canónigo, sonriendo, objetaba: — ¿Sueñas, por ventura, llegar a ser organista de Busseto? No te hagas ilusiones, hijo mío. — ¿Y por qué no? — contestaba tímidamente Verdi, temeroso casi de pretender demasiado, mientras un relámpago iluminábale la mirada. Menos mal que la suerte no consintió el absurdo de un Verdi sacerdote. En vez de cantar salmos con voz nasal o sembrar bendiciones a diestro y siniestro como cualquier cura de campaña, nos dejó cinco o seis obras maestras en las que hallamos diseminadas joyas musicales de primera magnitud. Por otra parte, el canónigo Seletti era hombre bueno y de sentido común, como demostró más adelante. En el curso de sus lecciones, se dió cuenta de que era imposible contrariar la vocación de su aplicado discípulo, y no hizo más violencia moral sobre él. (3)

El maestro Provesi seguía partiendo con Verdi el pan del arte, y el papel que el jovencito venía desempeñando en la banda se volvía cada vez más importante. Cuando el director, por cualquier contratiempo, no podía dirigir, cedíale gustoso la batuta. Llegó el día en que el director efectivo fué él. Entonces su actividad no conoció límites. Todos los géneros de música fueron interpretados y compuestos por el "maestrino": el sagrado, con misas, motetes y salmos para la iglesia; el profano, con dúos, tríos, concertantes, marchas y sinfonías para la banda que los ejecutaba en la plaza pública. Tanta producción impetuosa, fruto de una fantasía por demás excitada y con poca experiencia artística, no podía ser, como se concibe fácilmente, toda de oro

purísimo. La trivialidad, o si se quiere ser más benignos, lo pedestre de la forma, contrastaba a menudo con cierta belleza de inspiración. Es que el jovencito, nacido campesino y apenas salido del ambiente rústico del campo, no había podido afinar aún su sentido estético. Más intuitivo que consciente, vaciaba el molde de su inspiración sin preocuparse demasiado de la nobleza de expresión, sin limar, sin pulir. La crítica musical hubiera encontrado más de un punto débil donde hincar el diente. Sin embargo, entre muchas deficiencias, era justo reconocer en algunos fragmentos una factura más elevada, con frecuentes destellos de genialidad melódica y — sobre todo — un derroche de fuerza no poseída por ningún músico antes que él: un dinamismo musical sin precedentes. Gracias a esta última cualidad, la música del "maestrino" se imponía; y aun siendo mala, no aburría como tanta otra de hechura impecable, a la que falta la llama de la inspiración. Verdi, como bien notó el crítico francés Camilo Bellaigue, nunca se arrastró penosamente como hicieron muchos compositores: si su música alguna vez ha fallado, no ha habido ostentaciones o nebulosidades de forma que trataran de disimular el defecto de su gestación. La sinceridad ante todo, corroborada por la fuerza de que hemos hablado, la cual bastaba a sí misma y hacía perdonar muchos defectos.

Llegando las cosas a ese punto, el ambiente musical de Busseto ya no podía ofrecer al joven Verdi horizontes suficientemente amplios. Uno de los primeros en darse cuenta de ello fué cabalmente su protector Barezzi, quien desde tiempo venía queriéndole seriamente, tanto, que le había dado alojamiento en su misma casa. Por idéntica razón, la primitiva espineta, después de haber sido sometida a los más inefables tormentos para sacar de ella el mayor fruto posible, fué substituída por un excelente piano Fritz, de fabricación vienesa, que el señor Barezzi había comprado para su hija y que puso a entera disposición del excepcional huésped.

Puede decirse que ese señor fué para Verdi una verdadera providencia: lo que quedó evidenciado más tarde, cuando completó la suma necesaria para costear sus estudios en Milán. (4)

Busseto, después de la terrible peste del siglo XVII, había fundado un Montepío con el dinero dejado por los pestosos que morían sin herederos. Esa institución de caridad tenía por objeto ayudar a los menesterosos, sostener una biblioteca (cuyo presidente era el canónigo Seletti) y

conceder cuatro becas de trescientos francos anuales cada una a aquellos hijos de familia pobre, que habiendo demostrado descollantes aptitudes para las ciencias o las artes, hubiesen necesitado ir a perfeccionarse fuera de Busseto. La administración del Montepío, a solicitud del señor Barezzi, dispuso que la beca aun disponible fuese otorgada a Verdi, favoreciéndole, además, con aumentarla a seiscientos francos .Pero no se crea que duplicando la pensión se violasen los estatutos del establecimiento en perjuicio de los demás beneficiados, como parecería a primera vista; porque los fondos fueron votados por dos años en vez de cuatro, compensando de esa manera la diferencia.

No obstante, los fondos que se asignaban a Verdi eran todavía demasiado escasos; por lo que Barezzi, con espontánea generosidad, los completó hasta un mínimo que pudiese asegurar a su protegido una vida sin privaciones en la gran metrópoli lombarda. El sueño largamente acariciado se volvía realidad.

En la primavera de 1832, Verdi partió para Milán. (5) Su alejamiento de Busseto, a pesar del entusiasmo que sintiera por ingresar al Conservatorio de dicha ciudad, fué muy doloroso. En ese pueblo adoptivo dejaba un mundo de memorias, y el paso que estaba por dar iniciábale en una segunda etapa de la vida. Todo lo separaría del primer período de su existencia, lleno de palpitaciones, de luchas y esperanzas. Sin embargo, los lazos con el pasado no estaban rotos del todo: en el momento de la despedida, a más de los padres que no podían consolarse y de muchos amigos, había una persona que se quedaba retraída, mordiendo el pañuelo para no sollozar, y cuya mirada seguía insistentemente al joven que se ausentaba. Aquellos ojos tristes, pensativos, llenos de una llama de pasión que en vano trataban de disimular, eran los de Margarita Barezzi, la hija del munífico comerciante artista. En las largas horas transcurridas al piano con el joven músico, enardeciéndose recíprocamente bajo las alas del arte, habíase empezado a tejer un idilio cuyas consecuencias, en aquel momento, amargábanle el alma.

No llores, Margarita. El aguilucho volverá a tí cuanto antes, desilusionado por errores ajenos y más triste que de costumbre; pero templado a las luchas de la vida, y fuerte de una experiencia y una energía que ya no permitirán a ningún contratiempo hacerle desviar de su luminoso camino.

BIOGRAFÍA - CRÍTICA

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) Inscripción exacta, con todos sus errores ortográficos:

"Da me Stefano Cavaletti fu fato di nuovo questi saltarelli "e impenati a corame, e vi adatai la pedagliera che io ci ho "regalato; come anche gratuitamente ci ho fato di nuovo li "detti saltarelli, vedendo la buona disposizione che ha il gio- "vanetto Giuseppe Verdi d'imparare a suonare questo istru- "mento, che questo mi basta per esserne del tutto sodisfatto. "Anno domini 1821"

* *

(2) En la baranda del órgano de Roncole, grabadas con cortaplumas, vense aún iniciales del nombre y firmas enteras de Verdi. Durante los sermones o las salmodias de los sacerdotes, el joven se entretenía de ese modo esperando el turno de tocar.

* *

(3) Un día, en la capilla del colegio, el organista del mismo, un tal Soncini, no había podido concurrir a tocar la misa cantada. Los jesuítas y sus alumnos no sabían cómo salir del percance. Finalmente, algunos de ellos propusieron al canónigo Seletti que hiciera tocar a Verdi. No sabiendo cómo remediar el contratiempo, el prelado no tuvo más que acceder. He allí al adolescente frente a frente con el magno órgano, que venía a ser para él una especie de columnas de Hércules. Después de desempeñar espléndidamente su cometido, el sacerdote preguntóle asombrado: — Dime, ¿de quién es la música que has ejecutado? — Mía, padre; he seguido la inspiración de mi fantasía. — ¡Muy bien! — agregó el canónigo. — Me convenzo ahora de que tienes realmente aptitudes para la música y no seré ciertamente yo quien te impedirá de estudiar. Continúa a cultivarla, hijo mío. — Desde entonces no pronunció más palabra para hacerle desistir de sus propósitos.

* *

(4) Más tarde, Verdi, con sus primeros ahorros, pagó escrupulosamente a su bienhechor los gastos que había hecho por él.

* *

(5) Verdi tenía ya en Milán quién le esperaba con los brazos abiertos: el profesor Seletti, sobrino del canónigo, que enseñaba en el "gimnasio" de Santa Marta.

III

Verdi en Milán. — Exámenes de admisión al Conservatorio. — Amarga desilusión: su rechazo. — Opinión de Fétis y de otros biógrafos al respecto. — Carta de Verdi a Caponi. — El maestro Lavigna. — Desquite de Verdi con su examinador Basily. — El oratorio *La Creación* de Haydn. — Surge un nuevo astro.

Una vez llegado a Milán, Verdi se hospedó en casa del sobrino del canónigo Seletti, su profesor de latín en Bus-

seto. (1) Ese señor empezó con ofrecerle su casa, luego le demostró verdadera amistad haciéndole conocer la ciudad y esmerándose en relacionarle con sus amigos.

Siendo la primera preocupación del joven Verdi ingresar al Conservatorio, presentó sin pérdida de tiempo la correspondiente solicitud al director del mismo: Profesor Francisco Basily. Después de algunos días de impaciente expectativa, el Conservatorio llamábale al paso de las horcas caudinas. La comisión examinadora se hallaba formada por el anciano Prof. Basily, director, Piantanida, Angeleri y Rolla; todos ellos completamente desconocidos del examinando, a excepción del último, al cual iba recomendado con carta de su maestro Fernando Provesi.

¡Finalmente se abrirían para él también las puertas de aquel templo del arte, donde completaría su educación musical, para luego lanzarse a la conquista del puesto al que aspiraba en el mundo!

Verdi presentó algunas composiciones manuscritas y ejecutó al piano algunos trozos clásicos, entre los cuales el **Capricho en la** de Enrique Herz. Los profesores siguieron con atención el desarrollo de la audición, pero no se pronunciaron ni en favor ni en contra del alumno. Parecía casi que se hubieran propuesto rodearle de una atmósfera glacial: ni una palabra de aliento vínole de aquellos guardianes del "Sancta Santorum". Verdi, algo descorazonado mas siempre dueño de sí, a pesar de la manifiesta hostilidad que él creía advertir en sus examinadores, dió su examen hasta el fin. Sus nervios manteníanle en una tensión de ánimo angustiosísima, pero supo dominarse y esperó el juicio de la Comisión. Todos sus sueños pendían, en aquel momento, de un sí o un no. Los maestros, después de un breve conciliábulo, le invitaron a que se retirase, diciéndole que más tarde le informarían sobre el resultado de su examen.

Transcurrieron ocho días de espera: ocho días de limbo para el joven aspirante, sin que supiera más nada al respecto; hasta que, cansado de esperar, presentóse personalmente al maestro Rolla, quien — como se dijo — era el único que se había interesado por él, y le preguntó, para su tranquilidad, qué había resuelto la mesa examinadora. La respuesta produjo el efecto de un rayo: — Siento tener que comunicar a usted que no se accede a su pedido, — contestóle el interpelado — pero no se desanime .Podrá estudiar usted con maestros particulares: le aconsejo a Lavig-

na o a Negri.—Ni una palabra más. Verdi, completamente aturdido, con la muerte en el alma, apenas si pudo balbucear algunas frases de extrañeza por la inesperada severidad de sus examinadores, y se despidió. Ese dolor fué quizá el más grande de su vida artística, y la cicatriz tan profunda, que perduró hasta los últimos años de su existencia. Toda vez que, ocasionalmente, se acordaba del hecho, no podía reprimir una sonrisa de conmiseración que, al ojo del psicólogo, revelaba la profunda amargura latente, en vano disimulada. (2)

Los biógrafos del sumo compositor, llegando a este período de su vida, no están de acuerdo en sus opiniones. Unos, tachan "tout court" de ignorantes a los examinadores; otros, ponen en duda las aptitudes del examinando o por lo menos, las juzgan insuficientes para el logro de sus deseos; y algunos, por último, hacen cuestión de edad, afirmando que Verdi había pasado de mucho la máxima que establecía el Reglamento.

En el coro de todas esas opiniones, vamos a dar también la nuestra que, probablemente, ha de ser la más serena. No es justo creer que los examinadores hayan prejuzgado, dejándose dominar por sentimientos poco nobles. No: el director del Conservatorio, Basily, era persona muy docta, y justa y ecuánime con sus alumnos. Estas cualidades le han sido reconocidas por testigos muy autorizados. Es verdad que el carácter de dicho maestro parecía demasiado austero, casi glacial, y el que juzgara por las apariencias lo hubiera podido creer un pedante. Pero ese defecto no autoriza a acusarle de malquerencia. Lo único que podría imputársele, sería el no haber intuído en el examinado aquellas dotes que luego reveló tan eminentes y que, sin duda alguna, poseería en embrión también entonces. Mas no todos tienen la vista de águila indispensable para ese resultado, y son tan frecuentes las equivocaciones de los eruditos al respecto, que la indulgencia no está de más.

El músico y crítico belga Francisco Fétis (1784-1871), autor de la **Historia general de la música** y la **Biografía universal de los músicos**, al ocuparse de este hecho, dice que el fallo desfavorable de la Comisión se debe, más que a otra cosa, al aspecto insignificante del joven Verdi. No había en él una sola de las características que evidencian la genialidad en los predestinados: porte, mirada, exaltación. (3) Aparte de la inexactitud de tal aserción pues, como justamente observó Jacopo Caponi (Folchetto), en Verdi no

faltaban — ¡al contrario! — y no había más que verle dirigir una orquesta para notar el relampagueo de su mirada, nadie se oculta la poquedad de semejante argumentación. Hasta hoy se ha juzgado (o hubiera debido juzgarse) el mérito de los artistas por las obras que han producido y no por la melena más o menos descabellada o las convulsiones epilépticas de algunos "genios" simuladores, muy amantes del reclamo personal.

Pasando ahora a compulsar la opinión de los que creen que Verdi no tenía la preparación suficiente para ingresar en tan honorífica institución, tampoco podemos aceptarla sino en parte, pues encierra una contradicción. Fieles a la verdad, tomamos nota de que los examinadores, con razón ó sin ella, creyeron advertir en el aspirante graves defectos de ejecución; defectos que — dada la edad más bien avanzada del mismo — (19 años) hubieran sido difíciles de corregir. Esto, por lo que se refiere a la ejecución de trozos al piano, porque respecto a las composiciones presentadas, el juicio fué halagüeño: "... Con el estudio asiduo del contrapunto, el aspirante podrá guiar mejor la fantasía que demuestra tener, y conseguir un resultado plausible". Como se ve, esta no es la condena de una Comisión intransigente y malévola, pero tampoco explica el rechazo del Conservatorio.

Queda aún para inquirir la cuestión de la edad. El diario **La Perseveranza**, publicó el 12 de Marzo de 1900 un artículo del señor Carlos Barassi, titulado: **Verdi y nuestro Conservatorio,** en el que reproduce un documento de la época, redactado en estos términos: "...Considerando que el señor Verdi ha excedido de 4 años la edad normal, se ordena al Director restituirle la demanda de admisión, con la correspondiente declaración". (9 Julio 1832). Este documento resolvería definitivamente el asunto, si no mediara otra afirmación que le quita valor. Es una declaración del mismo interesado, cuya sinceridad no puede ponerse en duda. A pedido del periodista Caponi, quien le interrogaba al respecto, Verdi contestó con la siguiente carta:

Mi muy querido Caponi:

"No fué en 1833 sino en 1832, en el mes de Junio
" (no había cumplido aún 19 años) cuando hice instancia por
" escrito para ser admitido como alumno "pagante" en el
" Conservatorio de Milán. Además, dí una especie de exa-
" men en el Conservatorio, tocando un trozo al piano ante
" Basily, Piantanida, Angeleri y otros, a más del anciano
" Rolla al cual había sido recomendado por mi maestro de-

" Busseto, Fernando Provesi. A los ocho días, próximamen-
" te, fuí de Rolla quien me dijo: No piense usted más en el
" conservatorio: elija usted a un maestro de la ciudad: le
" aconsejo a Lavigna o a Negri. No supe más nada del Con-
" servatorio.

" Nadie contestó a mi demanda.

" Nadie me habló, ni antes ni después, del Reglamento.

" Y no sé nada del juicio de Basily narrado por Fétis.

" ¡He aquí todo!

" Debido a la urgencia de usted, le escribo con breve-
" dad y de prisa. Sin embargo, he dicho cuanto sé.

" Mi señora le agradece y saluda, y yo le mando un
" afectuoso apretón de manos.

Afmo. — **José Verdi.** (4)

De este escrito se deduce que el impedimento de la edad no ha sido el único motivo del rechazo. ¿Cómo concebir, sino, el examen en plena regla ante una Comisión al completo? Es ingenuo suponer un error de apreciación de edad. Verdi era ya un hombrecito y no un adolescente de 13 ó 14 años. Es más lógico creer — según nuestro modesto parecer — en una irregularidad de procedimiento, que se deduciría de los hechos narrados. Si el alumno tenía más edad de la establecida, su examen era inútil, y si el examen no había satisfecho a la Comisión, ésta hubiera debido informar por escrito al interesado, lo que no hizo. Todo se redujo, pues, a una negligencia de la Dirección ,pero las consecuencias morales fueron desastrosas.

Verdi, afligido por la injusticia de que había sido víctima, dirigióse al profesor que habíale recomendado el maestro Rolla: Vicente Lavigna. Ese señor era un antiguo discípulo del Conservatorio de Nápoles, y ocupaba en el teatro de la "Scala" el puesto de maestro de címbalo (piano), siendo conocido, además, por varias óperas de mérito más que mediocre. Citaremos algunas: **La muta per amore, L'imperatore avvilito, L'idolo di sè stesso, Coriolano,** etc. Con él, Verdi hizo sus cursos regularmente, y el juicio que en más de una ocasión el maestro dió de su discípulo, no pudo ser más favorable: — Es un joven inteligentísimo, — repetía con satisfacción — e irá muy lejos.

A este propósito, narraremos una anécdota interesante. En casa del profesor Lavigna, a la que Verdi concurría casi todas las noches, solían reunirse varias personas para conversar. Entre ellas, a veces, podía contarse también al

Prof. Basily, presidente de la mesa examinadora de malhadada memoria. Una noche, comentándose el fracaso de un concurso para el puesto de maestro de capilla y organista de la Catedral de San Juan, en la ciudad de Monza, debido a la ineptitud de veintiocho aspirantes, el maestro Basily exclamó:—Ninguno de ellos ha sido capaz de desarrollar el tema que yo he propuesto: escribir sobre él una fuga. — Es extraño, en verdad, — contestó Lavigna con alguna malicia. — Hay aquí Verdi, quien estudia fuga no hace dos años, y sin embargo, apostaría a que algo hubiera hecho mejor que aquellos veintiocho señores... — Basily, acordándose de los antecedentes, se sonrió maliciosamente.—¿Es posible? — objetó. — Hombre, te lo aseguro. ¿Te acuerdas del tema? — Como Basily contestara que sí, Lavigna le rogó que escribiese los pocos compases en cuestión. Llamando luego a Verdi, su maestro le explicó de qué se trataba, diciéndole: — Ahora, siéntate a esa mesa y trabaja. — Los dos músicos siguieron conversando. Al rato, Verdi tenía lista la composición, que entregó diciendo sencillamente: — Está hecho. — Basily tomó las hojas, y a medida que las examinaba, iba aprobando con movimientos de la cabeza. Cuando hubo terminado la lectura, no pudo menos de felicitar al aventajado estudiante. — Todo está bien, — dijo — pero usted ha hecho un canon doble de mi tema ¿Cómo es eso? — Verdi, que en aquel curioso trance se acordaría sin duda del rechazo de su examinador de antaño, contestó inmediatamente: — ¡Qué quiere! Me ha parecido algo pobre; por eso he querido enriquecerlo. — La estocada fué maestra. Basily, aun comprendiendo, no chistó. Verdi, por su parte, sin excederse, se había vengado noblemente de las amarguras que consciente o inconscientemente, el citado maestro le había hecho apurar.

Existía en aquel tiempo en Milán, una sociedad de aficionados llamada "Sociedad Filodramática" presidida por el conde Renato Borromeo. Todas las semanas, el día viernes, organizaba espectáculos en el teatro de su propiedad. En el transcurso del año 1834, esa corporación habíase propuesto ejecutar el oratorio **La Creación** de Haydn. Los ensayos se subseguían con loable constancia, pero llegó un momento en que el maestro director, vencido por las dificultades de la partitura, no pudiendo conseguir del elemento orquestal y coral la fusión y seguridad suficientes para una audición pública con probabilidades de éxito, renunció a su tarea. La Comisión Directiva de la Sociedad, consti–

tuída por personas muy caracterizadas de la ciudad, no sabia a quién confiar tan delicado encargo. Hubiera posiblemente desistido de sus propósitos artísticos, si un músico de la sociedad, llamado Masini, no hubiese dicho un día: — Conozco a un joven que nos podría sacar del apuro, y creo que seria el único: el "maestrino". — ¿Quién es ese "maestrino"? — preguntó uno de los socios, el duque Visconti.— Se llama Verdi. Lee a primera vista cualquier partitura, por más difícil que sea. — El duque quiso que le llamaran y no tuvo que arrepentirse de la elección, pues bastaron dos ensayos para que toda dificultad quedara allanada y la obra lista para su ejecución. (5) El día en que ésta tuvo lugar, fué todo un acontecimiento. El público reconoció unánimemente la excelencia de la dirección del joven maestro. (6)

Ese primer éxito serio, obtenido ante un público selecto, sirvió a Verdi de presentación a los milaneses. Fué la iniciación de su popularidad. No queremos decir con esto que, desde ese día, Verdi saliera de la masa anónima para remontarse a la celebridad... no. Sería exagerar. El éxito obtenido, sincero y justo, no era de tal naturaleza que pudiera entusiasmar a una ciudad eminentemente artística como Milán.

Mayores pruebas exige el arte a sus favorecidos, para ceñirlos con sus laureles. Decimos: iniciación de su popularidad, porque fué el punto de partida de cierto interés del público hacia su persona. Si antes había sido un desconocido, a raíz de aquel acontecimiento, ya no lo fué más del todo.

Muchas personas tuvieron la oportunidad de conocerle y de apreciar sus notables méritos. Además, el resultado tan satisfactorio de aquel esfuerzo artístico, ha de haberle necesariamente estimulado a la prosecución de su obra e infundido energías nuevas que le harían entrever la meta luminosa alcanzada al cabo de algunos años.

A pesar de todo, nadie alcanzó a ver en aquel joven de veintiún años, algo molesto en su traje de etiqueta que le pesaría como una camisa de fuerza, al nuevo astro que estaba por surgir. El genio tiene casi siempre el capricho de imponerse con el resplandor del rayo: de repente y con toda su potencialidad. Lo que ocurrió también con Verdi ocho años más tarde, al estrenar la ópera **Nabucco.**

JOSÉ VERDI

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) Calle Santa Marta Nª. 3398 (hoy 19).

* *

(2) En 1881, visitando la Exposición Musical en el Conservatorio de Milán, Verdi, en aquella época muy célebre, tuvo la oportunidad de conocer al pianista Enrique Herz, autor de uno de los trozos que constituyeron su programa de exámenes en 1832. Sentóse a un piano (de fabricación del mismo Herz, quien poseía entonces una fábrica) y tocó algunos compases. Dirigiéndose luego al pianista, le preguntó si conocía aquella música. — Sí, maestro, por desgracia — contestó el interpelado. — Es uno de mis pecados de juventud: el **Capricho en la** — Pues bien, — añadió Verdi, mientras en su rostro dibujábase una expresión de melancolía, — en este mismo lugar hará 35 ó 36 años (exactamente eran 49) he tocado lo mismo; pero he de haberlo hecho tan mal, que no quisieron saber nada de mí. — Esta sola anécdota es suficiente para demostrar cuán profundo ha de haber sido el dolor de Verdi al ser rechazado del Conservatorio, si después de medio siglo la herida no había cicatrizado todavía.

* *

(3) "... car c'est par là qu'un chef d'école peut dans la plupart des cas, apprécier les chances d'avenir d'un éléve aspirant". **Fétis. Biographie universelle des musiciens.**

* *

(4) Hacemos constar, una vez por todas, que en la traducción del carteo del biografado, hemos tratado de mantenernos estrictamente fieles a los originales, traduciendo casi literalmente y respetando hasta las deficiencias de forma.

* *

(5) Cuéntase que al tercer ensayo, uno de los músicos de la orquesta, envidioso del joven Verdi, le colocara sobre el atril la partitura al revés. Verdi dirigió de memoria, sin preocuparse de volver las hojas.

* *

(6) De un escrito de Julio Ricordi, relatando una conversación entre él y el maestro:

"... En 1883 o 34, existía en Milán una Sociedad Filarmó- "nica compuesta de buenos elementos vocales. Dirigíala el "maestro Masini: hombre si no de mucho saber, tenaz y pacien- "te, como se necesitaba para una sociedad de aficionados. Se "estaba preparando en el teatro Filodramático la ejecución de "un oratorio de Haydn: **La Creación.** Mi maestro Lavigna "me preguntó si quería asistir a los ensayos para mi instruc- "ción, lo que acepté gustoso.

"Nadie hacía caso al joven sentado modestamente én un "rincón. Dirigían los ensayos tres maestros: Perelli, Bonoldi "y Almasio; mas un buen día, por una extraña coincidencia, "los tres maestros concertadores faltaron a un ensayo. Las "señoras y señores empezaban a impacientarse, cuando el "maestro Masini, incapaz de sentarse al piano y dirigir con la "partitura, se dirigió a mí rogándome que lo hiciera yo; y poco "convencido quizá del saber del joven y desconocido artista,

"díjome: — Basta acompañar simplemente con el bajo.

"Yo, entonces, era fresco de estudios y no me hubiera ciertamente confundido delante de una partitura de orquesta. "Acepté y me senté al piano para empezar el ensayo. Recuerdo perfectamente algunas sonrisitas irónicas de los señores "aficionados. Parece que mi aspecto juvenil, mi flacura y mi "poco primor en vestir, inspirasen desconfianza.

"En suma: se empezó a ensayar; y, poco a poco, acalorándome y excitándome, no me limité a acompañar solamente, "sino que empecé a dirigir con la mano derecha mientras con "la izquierda seguía tocando. Obtuve un verdadero éxito, tanto más grande cuanto inesperado. Una vez terminado el ensayo: cumplidos, felicitaciones de todos, especialmente de los "condes Pompeyo Belgioioso y Renato Borromeo.

"En fin: ya sea porque los tres maestros nombrados tuviesen demasiadas ocupaciones y no pudieran atender al encargo, o por otras razones, acabóse por confiarme completamente el concierto. La ejecución pública tuvo lugar con "tanto éxito, que tuvo que repetirse en el gran Salón de los "Nobles, en presencia del archiduque y la archiduquesa Raineri y de toda la gran sociedad de entonces.

"Poco tiempo después, el conde Renato Borromeo me encargó "la composición de una cantata para voces y orquesta, me parece en ocasión del casamiento de algún miembro de su familia. Nótese, sin embargo, que de todo aquello yo no sacaba utilidad ninguna, tratándose de ofrecimientos completamente gratuitos..."

(Continúa)

IV

Muerte de Fernando Provesi. — Regreso de Verdi a Busseto. — Su deuda moral con los del pueblo. — Envidias, rencillas. — La administración de la Catedral y la de la Municipalidad. — Preferencias del clero por el maestro Ferrari. — La Municipalidad y el pueblo apoyan a Verdi. — Verdianos y ferrarianos. — Sinsabores, excesos. — La *Madonnina Rossa*. — Casamiento de Verdi. — Su primera ópera: el libretista Solera. — Contratiempos antes del estreno. — El horizonte se despeja. — Segundo viaje a Milán.

No habían aún transcurrido los dos años de estudio para los cuales el Montepío de Busseto había otorgado la beca a Verdi, cuando Fernando Provesi, organista de la Catedral y director de la Sociedad Filarmónica de dicho pueblo, falleció a la edad de 70 años, el 26 de Julio de 1833.

Verdi lloró amargamente la muerte de su maestro, al cual debía las bases de su educación musical, a más de consejos preciosos y la ayuda moral que le permitiera seguir sus estudios. Con la desaparición de tan buen señor, a pesar de que Verdi no había contraído obligaciones mate-

riales de ninguna especie con la institución que le subvencionaba, se vió casi obligado moralmente a reemplazarle. En efecto, la aspiración íntima de los mecenas del Montepío y de buena parte de los paisanos, era ésa. Y Verdi, queriendo demostrar generosamente su gratitud al pueblo que le había ayudado en momentos difíciles, suspendió los cursos que tenía empezados con el maestro Lavigna y volvió a su pueblo de adopción.

Allá le esperaban serios disgustos. La administración de la Catedral y del anexo colegio de jesuítas, exasperada por la conducta del maestro Provesi, quien en vida se había alegremente rebelado a las tendencias nimiamente santurronas de la Curia, sirviéndose de la sátira mordaz y hasta del epigrama, no estaba dispuesta a aceptar benignamente al protegido de tan molesto antecesor. Bajas rencillas de sacristía, como se ve. Además, el maestro se dedicaba casi exclusivamente, o por lo menos con marcada preferencia, a la música profana; lo que no podía agradar a aquellas virtuosas personas, acostumbradas a cantar letanías y música gregoriana... Por lo que, valiéndose de un arma muy insidiosa, empezaron a propalar la voz de que los hechos no justificaban tanta admiración por Verdi. ¡El ídolo popular no había sido ni siquiera aprobado en sus exámenes de ingreso al Conservatorio de Milán! Si los maestros que formaban parte de la mesa examinadora eran, como era de suponer, unos profesionales muy distinguidos, y se habían pronunciado completamente en contra de Verdi, al punto de no consentirle que ingresara en los cursos, ¿a qué tanto entusiasmo? La ineptitud del aspirante no necesitaba mayor demostración. La lógica de la Curia era bastante sutil, hay que reconocerlo; pero estaba preñada de veneno. No obstante, a pesar de las murmuraciones y de la guerra que ésta declaró desde un principio al joven maestro, todas las simpatías del pueblo consciente fueron para él. También la Municipalidad fué de diferente parecer de la Curia, y el alcalde (Podestá) L. Accarini, hombre recto y lleno de buen sentido práctico, aun no siendo una eminencia intelectual, coadyuvado unánimemente por los concejales de la comuna, nombróle "maestro director de la Sociedad Filarmónica y de la banda de Busseto", después de un certamen público con su competidor, un tal Juan Ferrari, apodado "Zuccone" (calabaza).

Hay que saber que la Curia, al verse contrariada por el poder civil, había elegido como organista de la Catedral

a ese ilustre desconocido, muy sumiso a la voluntad de la misma y recomendado por dos obispos. (1) Pero la terminante decisión del Podestá vino a desbaratar todos los proyectos, por lo que la Curia, no reparando en medios, redobló los ataques. De ahí el rompimiento entre los partidarios del músico del pueblo y los del importado por la administración de la Catedral. Las batallas, no siempre combatidas en el campo artístico, fueron incruentas, pero sí llenas de ardor y entusiasmo; especialmente de parte de los primeros, encabezados por Barezzi, quienes llevaban una mayoría aplastadora sobre los segundos. Dijimos que la lucha fué incruenta, y esa es la verdad. Sin embargo, en más de una ocasión las discusiones y la recíproca exaltación de los dos bandos llegaron a tener consecuencias un tanto graves: hubo distribución de puñetazos y palos... La llaga se fué extendiendo. Al poco tiempo terciaron en la contienda también los aldeanos de los pueblos vecinos, como ser: Soragna, Lupagnano, Castell'Arquata y Monticelli. Naturalmente aquel estado de cosas no podía halagar a Verdi, quien había regresado a Busseto creyendo cumplir con un deber de agradecimiento que el pueblo le tendría en cuenta, y se encontraba, en cambio, (él, hombre tranquilo y concentrado en su arte) en medio de una batahola descomunal, llena de chismes y desaires. ¡Quién sabe cuántas veces, en sus adentros, habrá deseado substraerse a un ambiente tan bullanguero, para respirar en una atmósfera más pura, más apropiada a su carácter austero y retraído... Pero el paso estaba dado y era ya imposible volver atrás. El contrato en virtud del cual se había ligado con la comuna, le paralizaba mayores vuelos durante tres años. (2)

El estipendio del maestro Provesi, organista de la Catedral y director de la Sociedad Filarmónica, había sido de 600 francos anuales: 300 los pagaba la Curia y 300 la Municipalidad. Debido a las intrigas narradas, la primera abonaba independientemente su parte al organista de su predilección, no quedando para Verdi más que los 300 de la segunda. Por esa ínfima retribución, el joven maestro hubo de trabajar durante los tres años de su voluntario sometimiento. Y no se crea que perteneciera al número de los parásitos del erario público... ¡al contrario! Transcurría sus días alternando las lecciones de música en la Sociedad con los ensayos de la banda, las ejecuciones públicas y las composiciones para las mismas, que eran muy numerosas. La banda de su dirección gozaba de mucho renombre entre

los paisanos de los alrededores; la fama había pasado el ejido; por cuyo motivo era un continuo pedido del precioso cuerpo por los pueblos de las cercanías. Los días feriados, después de las vísperas, la banda tocaba en la misma plaza de la Catedral, y está demás decir el contento de aquellos sencillos oyentes. El repertorio era muy abundante: original del maestro en su mayor parte, pero también de otros autores. Además de esas audiciones bandísticas, Verdi dirigía a menudo conciertos para los más refinados, en casa de Barezzi y en el palacio Rusca. Hábil pianista, seleccionaba con preferencia su programa en el repertorio de Kalkbrenner y Hummel. También solía ejecutar la sinfonía de **Guillermo Tell**, que él mismo había reducido para piano, recogiendo generales aplausos.

Por lo que se refiere a música religiosa, su actividad no fué tampoco menor, pues si bien el organista Ferrari lo había desbancado de la Catedral, tuvo oportunidad de lucirse en otra parte. Sus admiradores se desvelaron para reparar la que ellos, con razón, consideraban una afrenta al querido maestro. Con tal fin consiguieron de la dirección de otra iglesia de Busseto, llamada la **Madonnina Rossa,** que Verdi fuera nombrado organista de la misma. Vióse luego este fenómeno curioso: la Catedral, disponiendo de mejor órgano y mayor magnificencia, se quedaba casi desierta, mientras que la humilde iglesia, un tiempo abandonada, resultaba pequeña para dar cabida a todos los fieles que querían embelesarse con las suaves armonías que se expandían del coro.

Tanta actividad de Verdi y la veneración que la población sentía por él, debido a las excelentes cualidades de su carácter, fueron robusteciendo cada vez más los tiernos lazos de simpatía que le unían desde años a la hija de su protector; hasta que un día se decidió a dar el paso tan deseado a la par que molesto. El señor Barezzi, quien lo esperaría desde tiempo, abrazándole paternalmente, le dijo: — A un joven como tú, bueno e inteligente, no puedo rehusar nada. Soy feliz en cederte mi hija, pues sé perfectamente que la harás dichosa.

El noviazgo, como se acostumbraba en aquel tiempo, se llevó a cabo en la iglesia de la Trinidad, el 16 de Abril de 1836, y las nupcias al mes siguiente, el día 4. Todo el pueblo tomó parte con entusiasmo al fausto acontecimiento, en medio de la más franca y sana alegría.

Mientras la vida íntima iba abriendo nuevos horizon-

tes al maestro, también su producción se encauzaba, tomando caracteres más precisos. Su pasión predominante había sido siempre el teatro, y ya desde su estadía en Milán, el maestro Masini, director de la Sociedad Filarmónica, convencido de las excepcionales aptitudes del improvisado concertador de **La Creación,** habíale conseguido de un joven poeta llamado Antonio Piazza, un libreto teatral titulado **Oberto conte di San Bonifacio.** El poeta, a decir verdad, no era todo lo excelso deseable, ni su obra más que mediocre; pero el argumento ofrecía, en medio de mucho confuso, algunas situaciones interesantes. Verdi, cuyo temperamento dramático se revelaba desde entonces con toda su fuerza, no se desdeñó de vestirlo de notas. Trabajó con empeño durante el invierno de 1837 y concluyó la ópera. Impaciente de estrenarla, escribió al empresario Granci, de Lucca, rogándole quisiera tener en cuenta su esfuerzo artístico y tratara de darle exteriorización concreta en las tablas de aquella ciudad. El empresario contestóle que "por el momento nada podía hacer por él, siéndole imposible exponerse a un éxito dudoso." (3) Verdi, en continua alternativa entre esperanzas y desengaños no se desanimó. Siguió carteándose con Masini y con Francisco Solera, otro joven poeta-músico que había conocido en Milán en la época de sus estudios con Lavigna, y del cual nos ocuparemos detalladamente en el capítulo dedicado a los libretistas de Verdi. El primero de esos señores, tanto hizo hasta que el empresario del Imperial y Real Teatro de la "Scala", la mayor autoridad en ese ramo, se interesó por la ópera del principiante y prometió hacerla estrenar en ese máximo teatro. El segundo, a instancias de Verdi, retocó el libreto, defectuoso en más de una parte.

La suerte, aun siéndole adversa en determinadas circunstancias, no le negaba, como se ve, algunas de sus halagadoras sonrisas; pues el acceso a un templo del arte como la "Scala" era tarea más que ardua para un neófito de las tablas. Verdi aprovechó aquella oportunidad favorable para dedicarse con más ahinco al trabajo. A principios de 1839 tenía la ópera completamente orquestada, escrita sobre el libreto que su amigo Solera le había convenientemente retocado.

Con ese precioso capital, además del inestimable que su muy querida esposa le había proporcionado en dos años de unión: los hijos Virginia e Icilio, pensó por segunda vez en Milán, el gran centro musical del mundo.

Su contrato con los bussetanos había vencido. Ya no tenía ningún compromiso con ellos. Pudiendo disponer libremente de su porvenir, el 6 de Febrero de 1839 partió de Busseto con rumbo a Milán, en cuya ciudad tomó alojamiento con su familia en la calle San Simón (hoy César Correnti), cerca de la Puerta Ticinesa.

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) El maestro Ferrari desempeñó el puesto de organista en la Catedral de Busseto durante tres años. No dejó ninguna composición escrita.

* *

(2) El interés, a veces molesto, de los bussetanos por Verdi, puede deducirse de las dos cartas que reproducimos.

Habiendo quedado vacante el puesto de maestro de capilla en la Catedral de San Juan, en la ciudad de Monza, Verdi, aconsejado por Barezzi, solicitó ocupar dicha plaza. Su petición fué atendida; pero a último momento tuvo que desistir de su intento por los reproches de sus protectores y la malignidad de los envidiosos.

"Il.ma y Ven.ble Fábrica de la Basílica Colegial de San " Juan.

Monza.

" El que subscribe, sabiendo que en esa Basílica de San Juan " hay vacante el puesto de Maestro de Capilla, se permite re- " currir a la Il.ma y Rev.ma Fábrica, suplicándola que le ad- " mita para dicho empleo, previos aquellos exámenes que fue- " ren necesarios; declarando y prometiendo, toda vez que fuera " favorecido por la elección, cumplir su deber con todo esmero " y con el mayor celo, de modo que V.Il.ma y Ven.ble Fábri- " ca quede plenamente satisfecha y nunca tenga el menor moti- " vo de arrepentirse de su elección.

" En espera de ser complacido, se ratifica de esa Il.ma y " Ven.ble Fábrica.

Humilde y S. S.

José Verdi.

Busseto, día 11 de Octubre de 1835.

*

Carta al maestro Lavigna. Milán.

Busseto, 15 de Diciembre de 1835.

Apreciado Sr. Maestro:

" Nuevos tormentos y nuevos atormentados. Cuando me " creía a punto de salir de todas las contrariedades y de po- " derme proporcionar un pan honrado y suficiente, he aquí " que me encuentro otra vez precipitado en un fondo en el " cual no acierto a percibir más que tinieblas. Había fijado " para el sábado pasado mi partida para Milán, por lo que " mandé el día antes un expreso a Parma para conseguir el " pasaporte. Pero cuando en Busseto se supo de mi próximo

"viaje, nació un murmurio que usted no se imagina. El par- "tido contrario a los filarmónicos gozaba con insultar al "otro, el cual, a su vez, se desahogaba lanzando injustas acu- "saciones en contra mío y del señor Barezzi. Las cosas lle- "garon al extremo que el partido filarmónico, después de ha- "berme recordado los compromisos contraídos, las injurias "de que yo era objeto, los beneficios que había recibido del "pueblo y una nueva obligación a la cual se sometía espon- "táneamente garantizándome un sueldo de mil francos anua- "les, enojado porque yo rehusaba, llegó hasta a amenazarme "que me obligaría con la fuerza a quedarme en Busseto: "lo que ocurriría toda vez que me sorprendiera en el acto "de partir. Si mi bienhechor Barezzi no hubiese tenido "que sufrir por mí el odio casi general del pueblo, me hu- "biese marchado en seguida. Ni el reproche por los benefi- "cios recibidos, ni las amenazas hubieran podido nada con- "migo; pues, si bien es cierto que he recibido del Montepío "una pequeña pensión para mi manutención en Milán, ese "beneficio no debía comprar mi envilecimiento y mi escla- "vitud. De lo contrario, me vería obligado a considerar ese "beneficio no como una obra generosa, sino vil. Por esta so- "la consideración (Verdi se refiere a Barezzi) me he queda- "do en Busseto, y al sacrificio se agrega también el disgusto "de haberle molestado a usted, sin que yo pueda correspon- "der a su desinteresado apoyo. Esto sólo me pesa, y si pu- "diera remediarlo a cualquier costa, lo haría con sumo pla- "cer. Pero, después de lo dicho, nada puedo agregar en mi "disculpa. Mientras tanto, le aseguro a usted que mi agra- "decimiento será eterno; y si se dignará usted contestarme, "me cartearé de vez en cuando con usted: lo que será un "gran honor para mí. Es probable que en este carnaval ha- "ga una visita a Milán, en cuyo caso hablaríamos detallada- "mente del asunto. Si puedo en cualquier circunstancia y en "cualquier momento prestarle mis servicios, me honraré de "hacerlo.

"Ruego a usted salude de mi parte a toda su familia, y "manifestándole mi aprecio y gratitud, salúdole de todo co- "razón.

Afmo. y S. S.
José Verdi

Estos documentos están archivados en la Fábrica de San Juan Bautista, en Monza.

* *

(3) Carta al maestro Masini. Milán.

Mi muy querido amigo:

'... Anteayer, finalmente, llegó el empresario, al que me "presenté en nombre de la comisión. Me contestó sin preám- "bulos que no le convenía arriesgarse en una ópera de éxi- "to dudoso. Al principio me pareció que ésas no fueran más que "charlas, con el objeto de hacerse — como suele decirse — "incensar; pero, a pesar de mi insistencia, no he podido lle- "gar a un acuerdo con él. He obtenido siempre la misma "contestación. Si no hubiese sido yo el primero en hablarle "de ese asunto, hubiera casi podido pensar que alguien le "hablara desfavorablemente de mí, lo cual no era posible.

"Me he retirado exasperado y afligido, sin la menor esperanza.
"Pobres jóvenes: ¡ya pueden estudiar! Siempre sin re-
"compensa. Dime tú: ¿no te sería posible hablar con Merelli
"para ver si puede hacer representar la ópera en algún tea-
"tro de Milán? Dile, ante todo, que es mi deseo que la par-
"titura sea sometida al examen de maestros de reconocida
"competencia; y que si el juicio de los mismos fuera des-
"favorable, renunciaría sin más a su representación. Me ha-
"rás un grandísimo servicio. Podrías quizá sacarme de la
"nada, y yo te quedaría agradecido eternamente. Únete a
"Piazza y habla. Esperaré contestación en **Borgo S. Donnino**
"para Busseto.

V

El melodrama a principios del Siglo XIX

(hasta 1839)

Al llegar a este punto de la vida de Verdi, antes de empezar el análisis de su producción operística, es conveniente abrir un paréntesis. Describiremos sucintamente la situación del teatro melodramático a principios del siglo XIX, así nos podremos formar una idea del esfuerzo realizado por el maestro para ocupar una plaza, honrosa a la iniciación y descollante luego, entre los músicos contemporáneos que se repartían los triunfos de las tablas.

La primera mitad del siglo en cuestión, fué tan rica en obras musicales que, para establecer un parangón artístico, sería menester remontarse al famoso siglo de oro de León X o, más atrás, al griego de Pericles. Mientras las demás artes permanecían casi estacionarias, la música progresaba notablemente cimentando un nuevo período de clásica belleza.

El melodrama, derivación inmediata del oratorio creado por San Felipe Neri (1515-1595) en el siglo XVI y perfeccionado en el mismo siglo y en el siguiente por sus sucesores: Palestrina, Scarlatti, Sarri, Porpora, Leo, Pergolese, Monteverde y Jomelli, en Italia; Hasse en Alemania; Lulli y Cherubini (aunque florentinos) en Francia, (1) se había transformado poco a poco en comedia profana y hasta en drama. A fines del siglo XVII, tuvo Europa numerosas escuelas que dieron impulso verdaderamente notable al teatro lírico. Italia, cuna del oratorio, a cuyas academias bajaron los alemanes a estudiar la ciencia de los sonidos, presentaba en aquella época un magnífico florecimiento artístico.

Sus escuelas, muy ponderadas, eran casi todas trascendentales. La napolitana — la más famosa — lucía los nombres de Alejandro y Domingo Scarlatti, Porpora, Vivaldi, Sarri, Vinci, Leo, Feo, Pergolese, Jomelli, Piccinni, Marescalchi, Paisiello, Cimarosa y Zingarelli. De todos estos notables músicos, Juan Paisiello (1741-1816) y Domingo Cimarosa (1749-1801) fueron los verdaderos **capi scuola.** Ambos fecundísimos, autores de más de cien óperas cada uno, nos dejaron dos tipos difícilmente superables de comedia lírica: **Nina o La pazza per amore** (1789), el primero, **Il Matrimonio segreto** (1792), el segundo. Seguían en importancia a esa escuela sobresaliente: la lombarda, cuyo exponente mayor había sido Monteverde (1568-1649); la florentina, representada por J. Bautista Lulli (1638-1687) y Salvador Cherubini (1760-1842), ambos residentes en Francia y no extraños al medio ambiente; la romana, veneciana, boloñesa y última en importancia, la piamontesa. (2)

En el período del mayor esplendor de Paisiello y Cimarosa, considerados en Europa como los más geniales representantes de la ópera italiana, Alemania, con Juan Hasse (1705-1783 y Wolfango Mozart (1756-1791) a la cabeza, perfeccionaba también su escuela. El segundo, con **Matrimonio de Fígaro** (1786) y **Don Juan** (1787), creaba dos obras inmortales. Los alemanes Jorge Haendel (1684-1759) y Cristóbal Gluck (1714-1787), residentes en Inglaterra y en Francia respectivamente, buscaban nuevas formas a la ópera, con particularidad Gluk, quien estableció una mayor correspondencia entre los sonidos y el significado de las palabras. Su reforma fué muy lógica, aunque para actuarla según sus cánones, se sacrificaba la belleza musical a la verdad dramática. El nuevo sistema dió mucho que hablar a sus contemporáneos. Rival de Piccinni, quien cosechaba a la sazón muchos laureles, cual representante de la escuela melódica pura, Gluck tuvo con él frecuentes y violentas polémicas. El **Orfeo in Euridice** (1762), su obra maestra ,y **Armida** representan ya al melodrama complejo, en que la melodía trata de reproducir con mayor exactitud de expresión las pasiones de los personajes, asimilándose a una armonía más primorosa.

Después del esplendoroso período de la escuela napolitana, el teatro melodramático sufrió la crisis común a todas las transiciones artísticas. Bajo el imperio Napoleónico, si se exceptúa a Cherubini, cuyo temperamento (hasta en **Medea)** fué poco teatral no obstante su gran doctrina, a

Nicolás Isoard (llamado Nicoló), Boieldieu, Paër y Coccia, de poco vuelo, Mehul de las Ardenas, Lesueur, Grétry y Gaspar Spontini (1774-1859), este último genial, **(Vestale)** la época ofrece pocas novedades de valía. Hay que tener presente que nos referimos solamente a la música especial de teatro y no a la genérica: pues dos grandes artistas: Luis Beethóven (1770-1826) y Carlos María Weber (1786-1826), a pesar de haber compuesto **Fidelio** (1805) y **Freischütz** (1819) respectivamente, no se pueden considerar operistas. Lo mismo dígase de Francisco Haydn (1732-1809).

Pero, si los últimos años del siglo XVIII habían sido estériles en grandes obras melodramáticas, los albores del XIX empezaron a delinear un período musical estupendo, comparable tan solo, en fecundidad y esplendor, al pictórico-literario italiano del Renacimiento de tres siglos atrás (XV-XVI). Los genios parecieron brotar como por encanto. El astro central en cuyo derredor se formó una verdadera constelación, fué Joaquín Rossini (1792-1868), el **Helios,** como le llamó Heine. Personal en sumo grado, su música llevó un sello de rara belleza, sin estilo nacional preciso, pues participó de los caracteres de la italiana y la francesa· jocosidad y finura. Durante muchos años fué imposible medirse con semejante titán. Predilecto de los públicos europeos (especialmente del francés) imperó soberano, sin temer rivalidades, durante las primeras tres décadas. Ya en 1810, a la edad de 18 años, había estrenado su primera ópera **La cambiale di matrimonio** que pasó casi inadvertida; pero tres años más tarde. **Tancredi** e **Italiana in Algeri** llamaron poderosamente la atención. A los 24 años, su ópera **Il barbiere di Siviglia** le inmortalizaba. ¡Carrera prodigiosa! Voluntariamente breve, su vida creativa voló de triunfo en triunfo, evolucionando en el transcurso de pocos años a través de una copiosa producción, en la que se destacan, a más de las citadas, las óperas: **Otello** (1816), **Cenerentola** (1817),**Gazza ladra** (1817), **Semiramide** (1823), **Mosé** (1827), hasta llegar a la perfección con **Guglielmo Tell** (1829).

Su última partitura **Roberto Bruce** (1846), recopilación de fragmentos de **La Donna del Lago, Ermione, Armida** y **Bianca e Faliero,** no aumenta en nada su fama.

Contemporáneos de Rossini, fueron Cayetano Donizetti (1797-1848) y Vicente Bellini (1801-1835) en Italia; Auber, Halévy y Hérold en Francia: Meyerbeer en Alemania. Téngase siempre presente que nos referimos a la época comprendida entre 1800 y 1840, mencionando solamente a

los compositores más eminentes. No extrañe pues, teniendo en cuenta que Rossini vivió hasta 1868, que no mencionemos por nada a otras celebridades y las respectivas obras, aparecidas después de ese ciclo.

Nadie querrá discutir la genialidad de Donizetti o la de Bellini (esta última, especialmente, admitida por el mismo Rossini) y la popularidad adquirida gracias al valor intrínseco de las obras de esos autores; pero no hay duda de que el puesto que supieron conquistar dentro de la veneración que todos sentían por el "papá" Rossini, se debe en parte al voluntario silencio de éste, sibarita y perezoso, quien a los 37 años apenas, habiendo vivido hasta los 77, no quiso escribir más ni una nota para el teatro, aislándose en una dorada glorificación, en el apogeo de sus facultades.

Donizetti, no obstante su enorme producción y popularidad, tardó algún tiempo en ser clasificado entre los grandes. Es verdad que se le admiraba, pero no quería juzgársele en el mismo plano de Rossini o Bellini. Puede decirse que su verdadera celebridad coincide con la muerte de Bellini, al dar a las tablas, dos días antes de fallecer su colega, la ópera **Lucia di Lammermoor** (1835) a la que habían precedido: **Elisir d'amore** (1829), **Anna Bolena** (1830), **Lucrezia Borgia** (1834), **Marín Faliero** (1835), y a la cual siguieron las mejores del maestro: **Figlia del Reggimento** (1840), **Poliuto (Les Martyrs)** (1840), **Favorita** (1840), **Linda di Chamounix** (1842), **Don Pasquale, María di Rohan** y **Don Sebastiano** (1843).

Bellini, después de haberse iniciado en la carrera de operista con **Il Pirata** (1827), **(Adelson e Salvini** y **Bianca e Fernando,** tentativas juveniles, no cuentan) escribió **Sonnambula** (1831), modelo de ópera idilíaca, **Norma** (1831) que, si no fué comprendida en la noche del estreno hasta silbarla, se la admiró en lo sucesivo como uno de los más bellos melodramas de la época, y última de su vida, **I Puritani** (1835). Bellini hubiera sin duda enriquecido el repertorio teatral de otras obras descollantes, si la muerte no hubiese tronchado inexorablemente su preciosa existencia en la flor de la juventud (34 años), acallando para siempre su adorable lira. ¡Qué producción magnífica hubiera tenido ocasión de brindarnos ese delicado músico, teniendo en cuenta, a más de su genio precoz y preclaro, la inevitable evolución que ya se advertía en **Puritani,** si la muerte le hubiese consentido vivir algunos años más! Así y todo, en el breve lapso de su vida que pasó como meteoro luminoso, nos dejó un

patrimonio de inmenso valor. El ramo de flores formado por **Sonnambula, Norma** y **Puritani** es inmarcesible.

Mientras en Italia, Rossini, Donizetti, Bellini, Juan Pacini (1796-1867), autor de un sinnúmero de óperas de las cuales **Saffo (1840)** es la más conocida, y Saverio Mercadante (1795-1870), más erudito que genial **(Il giuramento,** 1837), llenaban los teatros de su fama, aumentaba la popularidad del berlinés Jacobo Meyerbeer (1791-1864), no tanto en Prusia su patria, como en Francia que lo hospedaba como si fuera un hijo adoptivo. Después de las óperas **Margherita d'Anjou** (1820) e **Il Crociato in Egitto** (1824) que lo habían revelado un talentoso compositor, el **Roberto il Diavolo** estrenado en 1831, demostró en su autor una excepcional amplitud de formas y una poco común profundidad de concepción lírica. A esta ópera, siguieron **Ugonotti** (1836) y, fuera de la época que tratamos, **Profeta** (1849), **Stella del Nord** (1854), **Dinorah** (1859) y **Africana** (1865), representada después de su muerte. **Roberto, Hugonotes** y **Profeta** forman una especie de trilogía simbólica llena de nobles intenciones artísticas. Alguien ha juzgado muy severamente a este músico, no atribuyéndole más que vanidad y una mal disimulada envidia hacia su gran émulo Rossini. La aserción es en parte exagerada y en parte capciosa. Si el hombre ha tenido pasiones, ellas no deberían de influír en el juicio que se hace de sus obras artísticas; las unas mueren con el individuo, mientras que las otras quedan. No es un secreto que Meyerbeer, en cuya alma brillaba una viva luz artística, viéndose obscurecido demasiado por su contemporáneo Rossini, sintiese agigantar en sí el sentimiento poco noble de la envidia; tampoco se desconoce en Meyerbeer cierto desequilibrio y falta de "unidad" en sus composiciones, formadas por páginas geniales y otras muchas sin verdadero contenido artístico; podemos admitir también que buena parte de sus obras ha sido más bien fruto de un esfuerzo de voluntad sostenido por la técnica, que resultado de inspiración espontánea. Agreguemos, si se quiere, a su pasivo, los frecuentes defectos de ampulosidad, la escasez del elemento humano, el efecto conseguido a costa de vulgaridades en algunos pasajes de sus melodramas. Con todo esto sería injusto negarle elevadísimas cualidades de músico erudito, corroboradas a menudo por una estética refinada del arte y por rasgos de genialidad.

En Francia, aunque el teatro melodramático se cultivaba con bastante entusiasmo, los que encabezaban el mo-

vimiento eran casi todos músicos extranjeros. Las únicas excepciones dignas de mención fueron: Luis Hérold (1791-1833), F. Daniel Auber (1782-1871) y Jacobo Halévy (1799-1862. Auber escribió varias obras mediocres de las cuales **Muta di Portici** (1821) y **Fra Diavolo** (1830) son las mejores; Hérold, **Zampa** (1831) y pocas otras de menos valor; Halévy dejó una partitura muy bella, pero que desgraciadamente no tuvo hermanas dignas de ella: **Ebrea** (1835), rica de fina e inspirada melodía.

Faltaría aún, para cerrar el sumario elenco de músicos célebres y sus correspondientes óperas, que hablásemos de Federico Flotow (1812-1883), Héctor Berlioz (1803-1869) y Ricardo Wagner (1813-1883). Pero la celebridad del primero data de la aparición de **Marta** (1847); Berlioz no había escrito aún su **Dannazione di Faust** (1846) y el último, que fué más tarde el fundador de una escuela revolucionaria y el verdadero exponente de la ópera sajona, iniciaba sus primeros pasos. En efecto, antes de 1839, había apenas debutado con su melodrama **Prohibición de amar,** estrenado en Macdeburgo en 1836, al que había precedido **Las Hadas,** inédito. De cualquier modo, estas dos óperas no significan nada en la historia del melodrama de su tiempo. El concepto del drama lírico según Wagner, que tanto ha interesado y que aun se discute, vino más tarde a raíz de la **Tetralogía,** siendo el autor ya célebre por las obras anteriormente escritas.

De lo expuesto en este capítulo se deduce que el teatro lírico, en los primeros 39 años del siglo XIX, en el breve lapso de una generación, fué riquísimo de obras maestras. Si se piensa que en poco más de un cuarto de siglo las tablas pudieron honrarse con el estreno de óperas como: **Vestale** de Spontini; **Barbiere di Siviglia, Otello, Semiramide, Mosé** y **Guglielmo Tell** de Rossini; **Elisir d'amore, Anna Bolena, Lucrezia Borgia** y **Lucía di Lammermoor** de Donizetti; **Sonnambula, Norma** y **Puritani** de Bellini; **Roberto il Diavolo** y **Ugonotti** de Meyerbeer; **Muta di Portici** de Auber, **Zampa** de Hérold y **Ebrea** de Halévy, para no mencionar más que las principalísimas; a más de una enorme producción heredada del siglo anterior y la contemporánea de mayor o menor valor, (3) podemos darnos cuenta de cuanto arte, entusiasmo y fe en sí mismo hubo de haber tenido Verdi para tratar de abrirse paso entre tantas celebridades que parecían haber monopolizado los teatros, excluyendo a todos los noveles compositores.

No solamente eso consiguió Verdi, sino que a los pocos años de iniciarse en la ópera, había logrado ya igualarse a los mayores y aun aventajarlos. Es lo que iremos comprobando poco a poco en los capítulos siguientes, al repasar sus óperas, en un "crescendo" admirable de perfección, hasta llegar a las últimas que representan el melodrama latino en su mayor esplendor de concepción y de forma.

Notas y documentos

(1) Algunos oratorios célebres: **Pasión** de Jomelli; **Sacrificio de Abrahán** de Cimarosa; **Las estaciones**, **La Creación** de Haydn; **Pasión** de J. Sebastián Bach; **Mesías, Atalia, Sansón, Josué** y **Judas Macabeo** de Haendel; **Cristo en el Monte de los Olivos** de Beethoven; **Pablo, Elías,** de Mendelssohn.

(2) Escuelas.
NAPOLITANA:
Alejandro y Domingo Scarlatti, Porpora, Vivaldi, Sarri, Vinci, Mancini, Leo, Feo, Caffaro, Pergolese, Jomelli, Piccinni, Marescalchi, Paisiello, Cimarosa, Carafa, Spontini.
VENECIANA:
Cavalli, Polarolo, Marcello, Porfiri, Apolloni, Salieri.
ROMANA:
Marazzioli, Agostini, Corelli.
BOLOÑESA:
Predieri, Sandoni, Valentini, Sarti.
LOMBARDA:
Monteverde, Rinuccini, Giacomelli, Agnese, Paër, Gatti.
FLORENTINA:
Peri, Lulli, Acciajoli, Apolloni, Brunetti, Cherubini.
PIAMONTESA:
Giardini, Pugnani, Bruni, Blangini.

(3) **Operistas eminentes y principales obras escritas durante el período 1800-1839.**

ITALIANOS:

Vicente BELLINI (1801-1835): **Il Pirata** (1827), **La Straniera** (1829), **I Capuleti ed i Montecchi** (1830), **La Sonnambula** (1831), **Norma** (1831), **Beatrice di Tenda** (1833), **I Puritani** (1835).

Miguel CARAFA DI COLOBRANO (1787-1872): **Adele di Lusignano** (1817), **Il Vascello d'Occidente** (1814), **I due Figaro** (1820), **Il Sonnambulo** (1824).

Carlos COCCIA (1782-1873): **La donna selvaggia** (1813), **Arrighetto** (1813), **I begli usi di città** (1815), **Clotilde** (1815), **L'Orfano della selva** (1828), **Enrico di Monfort** (1831), **Caterina di Guisa** (1833), **La solitaria delle Asturie** (1838).

BIOGRAFÍA - CRÍTICA

Pedro Antonio COPPOLA (1793-1877): **La pazza per amore** (1835), **La festa della Rosa** (1836), **La bella Celeste degli Spadari** (1837), **Il postiglione di Longjumeau** (1838).

Cayetano DONIZETTI (1797-1848): **I Pirati** (1822), **L'ajo nell'imbarazzo** (1824), **Il Borgomastro di Saardam** (1827), **Olivo e Pasquale** (1827), **Le convenienze teatrali** (1827), **Gli esiliati in Siberia** (1827), **L'esule di Roma** (1828), **La regina di Golconda** (1828), **Anna Bolena** (1830), **Ugo conte di Parigi** (1832), **L'elisir d'amore** (1832), **Fausta** (1832), **Il furioso all'isola di San Domingo** (1832), **Lucrezia Borgia** (1833), **Parisina** (1833), **Torquato Tasso** (1833), **Gemma di Vergy** (1834), **Maria Stuardo** (1834), **Marin Faliero** (1835), **Lucia di Lammermoor** (1835), **Belisario** (1836), **Pia de' Tolomei** (1836), **Il campanello** (1836), **Roberto Devereux** (1837), **Gianni di Parigi** (1837), **María di Rudenz** (1838).

Pedro GENERALI (1783-1832): **Pamela nubile** (1804), **Adelina** (1810), **Adelaide di Borgogna** (1819), **Jefte** (1823), **Il romito di Provenza** (1831).

Saverio MERCADANTE (1795-1870): **Elisa e Claudio** (1821), **Adele ed Americo** (1822), **Amleto** (1822), **Didone abbandonata** (1823), **Nitocri** (1824), **Donna Caritea** (1826), **Il montanaro** (1827) **La testa di bronzo** (1827), **Gabriella di Vergy** (1828), **Ismalia** (1832), **Il conte d'Essex** (1833), **Emma d'Antiochia** (1834), **La gioventù di Enrico V** (1834), **I briganti** (1836), **Il giuramento** (1837), **Elena da Feltre** (1838), **Le due illustri rivali** (1838), **Il bravo** (1839).

Alejandro NINI (1805-1880): **Ida della Torre** (1837), **La marescialla d'Ancre** (1839).

Juan PACINI (1796-1867): **Adelaide e Comingio** (1817), **Il barone di Dolsheim** (1818), **La sposa fedele** (1818), **Il falegname di Livonia** (1819), **Vallace** (1820), **La schiava di Bagdad** (1820) **La gioventù di Enrico V** (1820), **La vestale** (1823), **Isabella ed Enrico** (1824), **Alessandro nelle Indie** (1824) **Amazilia** (1825), **L'ultimo giorno di Pompei** (1825), **La gelosia corretta** (1826), **I cavalieri di Valenza** (1828), **Il talismano** (1829), **Il contestabile di Chester** (1829), **Giovanna d'Arco** (1830), **Il corsaro** (1831), **Ivanohe** (1832).

Fernando PAER (1771-1839): **Achille** (1801), **Sarginio** (1803), **Il fuoruscito** (1804), **Agnese** (1809), **L'eroismo in amore** (1809).

Federico RICCI (1809-1877): **Monsieur de Chalumeaux** (1835), **Le prigioni d'Edimburgo** (1838).

Joaquín ROSSINI (1792-1868): La **cambiale di matrimonio** (1810), **L'equivoco stravagante** (1811), **L'inganno felice** (1812), **Demetrio e Polibio** (1812), **L'occasione fa il ladro** (1812), **Ciro in Babilonia** (1812), **La scala di seta** (1812), **La pietra di paragone** (1812), **Il signor Bruschino** (1813), **Tancredi** (1813), **Ita-**

liana in Algeri (1813), **Aureliano in Palmira** (1813), **Il turco in Italia** (1814), **Sigismondo** (1814), **Elisabetta regina d'Inghilterra** (1815), **Torvaldo e Dorliska** (1815), **Il barbiere di Siviglia** (1816), **La gazzetta** (1816), **Otello** (1816), **La cenerentola** (1817), **La gazza ladra** (1817), **Armida** (1817), **Adelaide di Borgogna** (1818), **Adina** (1818), **Mosé in Egitto** (1818), **Ricciardo e Zoraide** (1818), **La donna del lago** (1819), **Ermione** (1819), **Edoardo e Cristina** (1819), **Bianca e Faliero** (1819), **Maometto II** (1820), **Matilde di Shabran** (1821) **Zelmira** (1822), **Semiramide** (1823), **L'assedio di Corinto** (1826), **Mosé** (1827), **Il conte Ory** (1828), **Guglielmo Tell** (1829).

Gaspar SPONTINI (1774-1859): **La Vestale** (1807), **Fernando Cortez** (1820).

Nicolás VACCAI (1790-1848): **La pastorella feudataria** (1824), **Zadig ed Astartea** (1825), **Giulietta e Romeo** (1825), **Il precipizio** (1826), **Saladino e Clotilde** (1828), **Saul** (1829).

Nicolás ZINGARELLI (1752-1837): **Clitennestra** (1800), **Il bevitore fortunato** (1803), **La distruzione di Gerusalemme** (1803), **Il trionfo di Davide** (1806).



ALEMANES:

Fernando HILLER (1811-1885): **Romilda** (1839).

Juan Nepomuceno HUMMEL (1778-1837): **Vicende d'amore**, **Matilde di Guisa**, **Ritorno dell'imperatore**, **Casa da vendere.**

J. Simón MAYR (1763-1845), de escuela italiana: **L'equivoco** (1800), **Ginevra di Scozia** (1801), **Le due giornate** (1801), **I misteri eleusini** (1801), **Le finte rivali** (1803), **Alonso e Cora** (1803), **Amor non ha ritegno** (1804), **Elisa** (1804), **Eraldo ed Emma** (1805), **L'Amor coniugale** (1805), **La roccia di Frauenstein** (1805), **Adelasia ed Alemanno** (1806), **Né l'un né l'altro** (1807), **Imbroglio contro imbroglio** (1807), **Raul di Créqui** (1809), **Tamerlano** (1812), **Medea in Corinto** (1813), **Atar** (1814), **Elena** (1814), **Le due duchesse** (1814), **Alfredo il grande** (1818), **Fedra** (1820).

Jacobo MEYERBEER (1791-1864): **Margherita d'Anjou** (1820), **L'esule di Granata** (1822), **Il crociato in Egitto** (1824), **Roberto il diavolo** (1831), **Gli ugonotti** (1836).

Otón NICOLAI (1810-1849), de escuela italiana: **Enrico II**, **Il templiere**, **Odoardo e Gildippe**, **Il Proscritto**, **Le allegre comari di Windsor.**

Luis SPOHR (1784-1859): **Faust** (1814), **Zémir e Azor** (1818), **El espíritu de las montañas** (1825), **Jessonda** (1828).

Carlos María WEBER (1786-1826): **Freischütz** (1821), **Euriante** (1823), **Oberon** (1826).

Pedro Winter (1754-1825): **Maometto** (1817), **I due valdomiri** (1817), **Etelinda** (1818).

José WEIGL (húngaro, 1766-1846): **L'uniforme** (1805), **Cleopatra** (1807), **Il rivale di sé stesso** (1808), **La famiglia svizzera** (1809), **L'imboscata** (1815).



FRANCESES:

Adolfo Carlos ADAM (1803-1856): **Pedro y Catalina** (1829), **Le Chalet** (1834), **Le postillon de Lonjumeau** (1836), **Proscritto, Una buona fortuna** y **Le fidéle berger d'un jour** (1837), **Le brasseur de Preston** (1838).

Daniel F. AUBER (1782-1871): **Emma** (1821), **Leicester** (1823), **Neve** (1824), **Leocadia** (1824), **Macon** (1825), **Timida** (1825),**Fiorella** (1825), **Muta di Portici** (1828), **Fiancée** (1829), **Fra Diavolo** (1830), **Philtre** (1831), **Il giuramento** (1832), **Gustavo III** (1833), **Lestocq** (1834), **Cavallo di bronzo** (1835), **Chaperons blancs** (1836), **Ambassadrice** (1836), **Domino nero** (1837), **Lago delle fate** (1838).

Francisco BOILDIEU (1775-1834): **Calife de Bagdad** (1801). **Ma tante Aurore, Nouveau seigneur de village** (1813), **Petit chaperon rouge.**

Jacobo Francisco HALEVY (766-1862): **Clari** (1829), **Dilettante d'Avignon** (1829), **Tentazione** (1832), **Ebrea** (1835), **Guido e Ginevra** (1837), **Treize** (1839).

Luis J. Fernando HEROLD (1791-1833): **Gioventù d'Enrico V** (1812), **Rosiéres** (1826), **María** (1826), **Zampa** (1831).

Juan Francisco LESUEUR (1760-1837): **Bardes** (1807), **Trionfo di Traiano** (1807), **Morte d'Adamo e sua apoteosi** (1809).

Mehul des ARDENNES (1763-1817): **Jóseph** (1817).

VI

Oberto conte di San Bonifacio. — El empresario Merelli. — Contratiempos. — Estreno en la "Scala". — Éxito lisonjero. — Juicios de la crítica. — Defectos y cualidades de esta primera partitura. — La personalidad en la música verdiana. — Forma imperfecta, sinceridad artística. — Los compositores de la época. — Verdi, músico ecléctico. —

La ópera **Oberto conte di San Bonifacio** que Verdi había compuesto en Busseto durante el invierno del año 1837,

después de varias peripecias, alcanzó a interesar — como se dijo — al empresario Merelli, director de la "Scala" de Milán y del "Imperial" de Viena.

Fué convenido que su representación se efectuaría en el primero de esos teatros, en la primavera de 1839, no como ópera de temporada, sino como novedad y por una sola noche. Para la interpretación fueron elegidos artistas de cartel. Josefina Strepponi (soprano), Moriani (tenor), Ronconi (barítono) y Marini (bajo). Pero, habiéndose enfermado durante los ensayos el tenor, el estreno tuvo que postergarse.

El empresario, afligido por el contratiempo, tanto más que había oído elogiar mucho la ópera por la soprano y el barítono, llamó a Verdi y le dijo: — Mi querido maestro: fuerza mayor nos obliga a buscar un arreglo. Es imposible ya que su ópera pueda estrenarse en la próxima primavera. Lo haremos en el otoño. Si usted está conforme, yo de mi parte me comprometo a estrenársela con vestuario nuevo y una buena "mise en scéne". Si le parece, usted me cederá la música, luego dividiremos a medias las entradas. — Verdi, que en aquel tiempo tenía familia y contaba con escasos recursos de vida, accedió gustoso aceptando la propuesta.

El 17 de Noviembre del mismo año, el público milanés fué llamado a juzgar la nueva partitura. Los intérpretes no eran más los primitivos; el cuarteto se componía así: mujeres: Raineri-Marini, Shaw; hombres: Salvi, Marini. En conjunto la ópera gustó; sin fanatismos, pero obteniendo un éxito doblemente lisonjero si se tiene en cuenta lo arduo que era para un compositor novel presentarse por primera vez en un teatro como la "Scala", conceptuado el primero de Europa.

Es natural, como siempre acontece, que la crítica no fuera unánime en sus juicios. Al "hosanna" de unos, se opuso el "crucifige" de otros. No solamente los críticos de la época juzgaron de muy diferente manera el valor de la nueva obra, sino los mismos contemporáneos, a más de los numerosos biógrafos del maestro. Lambertini, en la **Gazzetta privilegiata di Milano** (N.° 18, Noviembre 1839), creía advertir en el maestro cierta facilidad en hallar melodías, y alababa sin restricciones varios pasajes de la ópera, como ser: el **adagio** de la sinfonía, la **cavatina** de tenor, el **terceto** del primer acto y el **cuarteto** del segundo. Aconsejaba al maestro el estudio cuidadoso y profundo de las grandes obras, y una mayor escrupulosidad en la selección de los

pensamientos musicales; en cuyo caso, no dudaba que se volvería un compositor de mérito. Este juicio nos parece el más sereno. Bernani, en la **Moda** del 21 de Diciembre, después de la 4.ª representación, hacía observar que los aplausos aumentaban de día en día y que era injusto — refiriéndose a la parte del público contraria — querer obstar la ascensión de un músico que tanto prometía. "¿Por qué atemorizarlo con vuestra hostilidad?" preguntaba. "Dejad que el aguilucho alce el vuelo y venza la incertidumbre propia de los primeros movimientos". También ese crítico alababa varias partes del 1.r acto y el 2.º lo definía, con benevolencia, una verdadera obra capital. De juicio opuesto al de esos críticos optimistas, declarábase Basevi, autor de un estudio de las obras del maestro, aparecido más tarde, en el cual emite esta opinión: "simple tentativa que no merece atención". De igual parecer, más o menos, son Monaldi y Checchi.

Ahora bien: es natural, si nos fijamos en la producción posterior del maestro, tan rica en obras geniales, que esta primera partitura del futuro cisne de Busseto, nos resulte descolorida y hasta un tanto inferior. Checchi, haciendo notar que muchas páginas de **Oberto** se destacan por la forma trivial, no se equivoca; pero el juicio, a más de ser unilateral, no puede tampoco aplicarse exclusivamente a la obra del nuevo autor. En el mismo pecado habían incurrido muchos de los antecesores y contemporáneos del maestro y no solamente a la iniciación de su carrera. Los compositores de la época, hasta los mayores, (Rossini, Donizetti y Pacini especialmente) han escrito páginas sublimes, pero también infinidad malas, y la mayor parte de sus obras están relegadas al olvido. ¡Cuántas de ellas tienen un valor intrínseco muy inferior al de este rudimental **Oberto**! El por qué se explica fácilmente. Siendo la música el arte abstracto por excelencia, en que la belleza es esencialmente creativa y no imitativa, se concibe que el cerebro que la produce no se halle siempre en el mismo plano de creación genial; y además de esta consideración, hay que tener en cuenta, por lo que a Verdi se refiere, otros dos factores importantísimos: la época y la inexperiencia teatral del principiante.

En la actualidad, el músico a quien falten ideas, halla en la erudición y en la forma exterior, cierta ayuda a la esterilidad de su fantasía. A menudo se sirve de una forma seductora para disimular la deficiencia del contenido. De

esa manera, produce música en su casi totalidad bien "hecha", aunque falta de inspiración, de verdadera estética ideal. Pero esto no acontecía entonces. Los compositores melodramáticos (salvo raras excepciones), se preocupaban únicamente de la belleza intrínseca de sus creaciones, sin atribuir mayor importancia a otros coeficientes artísticos que — muy probablemente — hubieran podido darle mayor relieve. Lo que explica como cierta música, insuperable desde el doble punto de vista de la originalidad y belleza de la idea musical (informe Bellini), parezca hoy día a muchos incompleta: falta de aquel primor al que nuestro gusto se ha venido acostumbrando poco a poco. Si tenemos presentes estos principios informativos, no ha de extrañarnos, pues, que mucha música de autores célebres nos parezca — y quizá lo sea realmente — de calidad inferior. Es cuestión de mayor o menor sinceridad artística. El compositor no tenía secretos con el público: si su inspiración era superior, el resultado evidente; si inferior, no se preocupaba de disimular con el artificio la pobreza de su concepción. En una palabra: el concepto informativo de sus obras estribaba en el griego: "no ser necesario vestir el cuerpo de una Venus para poner de relieve sus formas".

Volviendo a Verdi, diremos que la defectuosidad de su **Oberto** no nos sorprende ni escandaliza. En parte justificada por los procedimientos de la época, es humano que su primera ópera no fuera un dechado de perfecciones. ¿Acaso **La cambiale di matrimonio,** de Rossini, vale el **Guglielmo Tell** del mismo autor; la **Annetta e Lucindo** que Pacini escribió en 1813, la **Saffo** de 1840; **Una follia,** de Donizetti, la **Lucía di Lammermoor; Bianca** e **Fernando,** de Bellini, su **Norma; L'apoteosi d'Ercole,** el **Giuramento** de Mercadante?

No es posible... Todos los genios, con el tiempo, han ido siguiendo necesariamente una línea evolutiva. Es absurdo querer juzgar al Verdi de la primera ópera — como muchos han hecho — partiendo de una premisa falsa y con criterios artísticos absolutos; parangonando su ópera con las mejores de Rossini y de los demás músicos célebres de aquel período, quienes habían llegado ya a la madurez de sus facultades artísticas; o bien, cotejándola con las escritas por el mismo maestro en lo sucesivo. Por análogas razones, no aceptamos tampoco ciegamente el calificativo de "Mesías", que el ilustre músico-crítico Soffredini le adjudica desde la aparición de **Oberto.**

La verdad es que hay en ella páginas que revelan a un gran músico en formación, en el cual no escasean bellas

ideas, y que de vez en cuando sabe encontrar la forma apropiada de exteriorizarlas. La característica principal de esa obra es la personalidad; buena o mala que fuere, noble o pedestre: eso poco importa. Ya vendrán luego, con la propiedad del lenguaje musical, la selección cuidadosa de los medios y el buen gusto... Mas queda siempre una propiedad que es un don de naturaleza y que no se adquiere ni se finge. Verdi en su primera ópera—que ya no tiene sino valor cronológico entre las muchas que la siguieron y la eclipsaron—nos dice desde entonces que sabe hablar en lenguaje propio, que no necesita ni quiere imitar a nadie. Su música no será la festiva de Rossini, la patética de Donizetti, ni la plañidera de Bellini. Claro está que el maestro ha tenido que beber en aquellas copiosas fuentes, especialmente en la primera, para formarse una base musical sobre la cual erguirse. Pero una vez poseído ese fondo imprescindible, no sigue la huella de aquellos grandes; se traza un derrotero nuevo. La imitación, aquí y allá, inconscientemente, lo traiciona en algunas partes de sus primeras composiciones; pero a más de ser aquellas rarísimas, son de tan corta duración que casi pasan inadvertidas. Al cabo de pocas óperas, Verdi se ha apartado completamente de sus antecesores y su personalidad brilla en todo su esplendor. Genio eminentemente ecléctico, ilumina a una multitud de personajes y de pasiones, no limitándose a un solo aspecto del alma humana. Rossini había sido grande en la risa, Donizetti en el género patético, Bellini en el dolor lleno de memorias y púdicamente manifestado. Verdi fué todo eso a la vez. Sus personajes ríen, lloran, gozan, sufren, aman, odian, viven y mueren.

El **Oberto** pasó de la "Scala" de Milán al "Regio" de Turín, al "Carlo Felice" de Génova, al "San Carlo" de Nápoles y a otros teatros de menor importancia de la península, acogido por doquiera con manifiesta aprobación. El éxito fué tan bueno, que el editor Juan Ricordi adquirió la partitura en 3000 liras austriacas (1750 liras italianas) y el empresario Merelli contrató sin demora otras tres óperas con el iniciado: dos serias y una bufa. El precio de cada una se estipuló en 4000 liras austriacas. Verdi no hubiera podido desear mejores auspicios.

Oberto conte di San Bonifacio
(1839)

El **Oberto** se divide en dos actos muy largos. (2) Empieza con una **sinfonía** en **re mayor** bastante interesante,

que aun ejecutan bandas de secundaria importancia. Se inicia con un **andante mosso 3|4** al que sigue un **cantabile** sencillo pero agradable, adornado, después del 16.º compás, con un **trino** (motivo del **coro** nupcial) de bello efecto. Continúa con un **allegro vivo** más bien vulgar; pero al llegar al **un poco meno,** se oye un motivo inspirado y de buena hechura (introducción del **aria** de Roberto del 2.º acto). Este motivo se fracciona luego inoportunamente en semi corcheas, volviéndose pedestre. La inspiración adquiere nuevo brillo en el **allegro vivo** que le sigue, en el que vuelve a aparecer el **trino** de la primera parte. La idea melódica se repite varias veces elaborada en diferente forma y con ella termina la sinfonía.

ACTO I: El coro de introducción: **Di vermiglia, amabil luce** (sopranos, tenores y bajos) es vulgar, uniforme y poco original: recuerda **Era stella sul mattino** del **Giuramento** de Mercadante. La página que le sigue, en cambio, se eleva de lo mediocre: es la **cavatina** de Ricardo, con **coro: Son fra voi! Già sorto è il giorno.** La parte de tenor la constituye casi por entero un **recitado,** que toma verdadera forma de **aria** solamente a las palabras: **Già parmi udire il fremito.** Lástima que el **coro,** aunque hábilmente empleado, con el abuso de notas **staccate,** le quite belleza; la **stretta** final, con sus repeticiones, no es peregrina por cierto.

La soprano Leonor canta a su vez otra **cavatina.** Las hermosas frases declamadas que la anteceden: **Ah! Sgombro é il loco alfin!** hacen presagiar al Verdi dramático que se revelará más tarde con tanta intensidad. El **andantino 3|8** en **la mayor: Sotto il paterno tetto,** es al principio suave, pero el efecto de ternura se pierde poco a poco pasando por la **cabaletta:Oh potessi nel mio cuore soffocar l'immenso amore!** un tanto pedestre. Las vocalizaciones, completamente fuera de carácter, echan a perder el final de esta **cavatina.** La **cadencia** sobre la palabra **sospirar,** resulta todo lo inoportuna imaginable, contrastando con los seis compases que la anteceden — en las dos veces que la melodía se repite — pues a las palabras: **Ora i triboli e lo scorno,** el efecto se consigue.

La **scena** y **duetto** de soprano y bajo (Leonor, Oberto), consta de partes de valor desigual. El **andante sostenuto,** quince compases orquestales que sirven de **preludio,** son de indiscutible belleza. Otros apreciables detalles ofrece también el **recitado** de Oberto que le sigue: **O patria terra;** me-

nos bello el **moderato** que inicia el mismo personaje: **Non ti bastò il periglio** y repite a parte Leonor: **A una tradita e misera.** El **andante maestoso** en **mi bemol mayor** que viene a continuación: **Del tuo favor soccorrimi,** nos deleita, en vez, con una melodía llena de dulzura: una joya digna del maestro. Por fin la última parte de esta escena, la **cabaletta**: **Un amplesso ricevi o pentita,** que repite con igual música Leonor: **Affidata del padre all'amplesso** y que cierra en **unísono,** no desmerece. Hay en ella suficiente sentimiento, a más de cierta libertad de forma (téngase presente la época).

En el **coro**: **Fidanzata venturosa,** no desagrada volver a oír el **andante** de la sinfonía. Un **recitado** de Cuniza: **Basta, basta, o fedeli!** abre el **dúo** de mezzo soprano y tenor, que sigue con el **moderato assai**: **Il pensier d'un amore felice,** bastante expresivo. La parte **a due**: **Fra il timore e la speme diviso** es inferior; el final, con su **allegro brillante,** tiene intermitencias de bellezas y de impropiedades: la frase **Scorreranno i nostri giorni come rapido ruscello** (10.° compás), es feliz.

Después de algunos **recitados** de Imelda y Leonor (mezzo soprano, soprano), tenemos un **terceto** con el bajo, que merece ser observado. Este **terceto**: **Son io stesso! a te davanti,** se desarrolla espontáneamente, sin esfuerzo ninguno, valiéndose de recursos peculiares verdianos. Nótese la parte orquestal.

El acto termina con un **canon** en **sol menor**: **A quell'aspetto un fremito,** especie de fuga que Rossini se complacía de usar en casi todas sus obras. La forma artística no era de las más apropiadas para el melodrama, pero ese músico había impuesto gustos y sistemas, y no era tan fácil prescindir de él desde un principio. La **stretta** tiene el grave defecto de repeticiones abusivas; por lo que, cierta belleza melódica que la informa, se desluce debido a la aridez de la composición escolástica.

ACTO II: El segundo acto es mejor que el primero. Trece compases orquestales preceden al breve **coro** de mujeres: **Infelice! nel core tradito,** que prepara una patética **aria** en **mi mayor,** de mezzo soprano: **Oh chi torna l'ardente pensiero,** de color belliniano. Vale muy poco la **cabaletta** siguiente: **Più che i vezzi e lo splendore.** El **coro** de caballeros: **Dov'è l'astro che nel cielo** y el **aria** de Oberto (bajo) **L'orror del tradimento,** no faltan de algunas cualidades: el **allegro** es hermoso y demuestra facilidad en escribir.

JOSÉ VERDI

Luego de las partes que hemos repasado sumariamente, viene lo más importante de la partitura. Esta fracción de acto merecería ser estudiada atentamente y sin pasión, pues representa la primera manifestación seria del talento dramático verdiano. Véase, si no, el **cuarteto: Vili all'armi, a donne eroi,** en que hallamos mucha inspirada y eficaz melodía.

En la conmemoración del "Centenario Verdiano" que el mundo entero realizó en 1913, la ciudad de Parma quiso exhumar el **Oberto,** por iniciativa del ilustre director de orquesta Campanini, el mismo que en 1893 había sido elegido por Verdi para el estreno de **Falstaff.** No todos adhirieron a esa idea; a unos les parecía impropio representar una ópera que desde tantos años había sido eliminada del repertorio; otros criticaron la irreverencia que se cometía con el glorioso maestro, ejecutando una obra juvenil que revelaba su inexperiencia artística. Todos, en fin, creyeron oír música decrépita, diremos arqueológica, y llena de trivialidades. ¡Cuál no sería, en cambio, el asombro del auditorio del teatro "Regio" de Parma, al verse obligado a aplaudir algunos trozos de la ópera, no por exceso de veneración al grande que conmemoraba, sino por impulso sincero del ánimo. Uno de esos trozos fué el **cuarteto** del segundo acto. Después de 74 años de haber sido escrito, reveló tal vitalidad y frescura de concepción, que el público olvidó los prejuicios con los cuales se había acorazado yendo a la función, y dió rienda suelta a su entusiasmo. En conjunto, la obra pareció tener más valor del que generalmente se le atribuía. No cabe duda de que el tiempo había ejercido también sobre **Oberto,** su lenta obra destructora... Algunas partes confirmaron lo que eran en realidad: de escaso o ningún valor; mas otras, en cambio, compuestas de elementos vitales, se hicieron acreedoras a que se reparase en ellas. Lo que menos convenció fué el libreto: ingenuo en sumo grado y con situaciones tan absurdas que hicieron sonreír. Ese defecto se comprenderá, si diremos que su autor Solera, cuando lo escribió, era muy joven y recién se iniciaba.

Después del **cuarteto**, al cual podría criticarse únicamente el final, formado por música demasiado rítmica, hay un segundo **coro** de caballeros: **Li vedeste. Ah sì! la mano** de escaso mérito e iguales defectos que el trozo anterior. Siguen: un **recitado: Ciel che feci!... di qual sangue** y la **romanza,** especie de plegaria, de tenor: **Ciel pietoso, ciel clemente,** de mucho sentimiento. También la **romanza** que está a cargo de la mezzo soprano: **Vieni, o misera, cresciu-**

ta, es música delicada y de la mejor de la partitura, la cual termina con un **rondó** en **la bemol**, para soprano: **Sciagurata! a questo lido** que, si no es muy genial, tiene por lo menos el mérito de no pecar demasiado, como sus similares, de vocalizaciones abusivas. Defecto en que habían incurrido muchos compositores italianos de la época, con especialidad Rossini, Donizetti y Bellini.

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) Continuación de la nota N.o 6 del Capítulo III:

"...Masini, quien parecía tener fe en el joven maestro " **(se entiende que Verdi se refiere a sí mismo)**, propúsome en- " tonces escribir una ópera para el teatro Filodramático de su " dirección, y me entregó el libreto que, modificado luego en " parte por Solera, vino a ser el **Oberto conte di San Bonifacio.**

" Acepté gustoso el ofrecimiento. Regresé a Busseto, don- " de desempeñaba el puesto de organista. Permanecí allá tres " años; y una vez terminada la obra, rehice el viaje a Milán, " llevando conmigo, en perfecto orden, la partitura completa, " habiendo trabajado yo sólo en copiar y sacar todas las par- " tes de canto.

" Mas he ahí que empiezan las dificultades Masini no era " más director del Filodramático; imposible, por consiguiente, " representar mi ópera A pesar de todo, ya sea porque Masini " tuviera realmente fe en mí, o deseara de algún modo de- " mostrarme su agradecimiento, porque después de **La Crea-** " **ción** de Haydn le había ayudado varias veces concertando y " dirigiendo algunos espectáculos (entre los cuales **Ceneren-** " **tola)** sin exigir remuneración de ninguna especie, no se des- " animó por el contratiempo.

" Me dijo que tentaría todos los medios para que mi ópe- " ra se representara en la "Scala", en ocasión del beneficio " pro **Pío Instituto.** El conde Borromeo y el abogado Pasetti " prometieron su apoyo a Masini, mas, por amor a la verdad, " he de decir que no me consta de ninguna manera que ese " apoyo fuera más allá de algunas palabras de recomendación. " El maestro Masini, en cambio, se interesó mucho del asunto, " apoyado eficazmente por el profesor de violoncelo Merighi, " el cual, habiéndome conocido cuando formaba parte de la " orquesta del Filodramático, parecía tenerme fe.

" Se llegó, por fin, a concertar todo para la primavera de " 1839. De esa manera, yo venía a tener la doble suerte de po- " ner en escena mi obra en la "Scala", en ocasión del benefi- " cio del **Pío Instituto**, y disponer de cuatro ejecutantes ver- " daderamente excepcionales: la Strepponi, el tenor Moriani, " el barítono Jorge Ronconi y el bajo Marini.

" Distribuídas las partes y empezados apenas los ensayos " de canto, Moriani se enferma gravemente... por lo que to- " do se suspende. ¡No hay más que pensar en dar mi ópera!... " Pensaba volverme a Busseto, cuando una mañana vino un or- " denanza del teatro de la "Scala" a decirme sin preámbulos: " — ¿Es usted el maestro de Parma que tenía que dar una

"ópera a beneficio del **Pío Instituto?** Venga usted al teatro "que el empresario le llama. — ¡Es posible! — agrego yo. Y "el otro me contesta: — Sí, señor. Me ha ordenado que llame "al maestro de Parma que debía estrenar una ópera. Si es us- "ted, venga. — Fuí.

"El empresario de entonces era Bartolomé Merelli: el "cual, estando una noche en el escenario, había oído una con- "versación entre la señora Strepponi **(la soprano Strepponi, "más tarde esposa del maestro, en aquel tiempo era "señori- "ta" y no "señora")** y Jorge Ronconi, en que la primera ha- "blaba muy favorablemente de la música de mi **Oberto;** opi- "nión en que convenía también Ronconi.

"Me presenté, pues, a Merelli. Este, me dijo, al punto, "que, en vista de los informes favorables respecto de mí mú- 'sica, hubiera deseado ejecutarla en la próxima temporada; "pero, que si yo aceptaba, hubiera tenido que hacer algunas "modificaciones en la tesitura, no disponiendo ya de los cua- "tro artistas de antes. Era una buena oferta: joven, desco- "nocido, daba con un empresario que se atrevía a poner en "escena una obra nueva, sin exigirme indemnización alguna; "indemnización que — por otra parte — me hubiera sido "imposible darle. Merelli, arriesgando de lo propio todos los "gastos de "mise en scéne", me propuso tan sólo que dividié- "semos a medias la suma que hubiera ganado vendiendo la "ópera en caso de éxito. Ni se crea que de esa manera me "hiciese una propuesta onerosa: ¡era la ópera de un princi- "piante!...

"Luego, después del éxito favorable, el editor Juan Ricor- "di adquirió los derechos en dos mil liras austriacas.

"**Oberto conte di San Bonifacio** tuvo, pues, éxito: si no "grandísimo, bastante bueno, y suficiente para que se diera un "regular número de representaciones, que Merelli creyó con- "veniente aumentar de algunas a las fijadas en el abono. La "ópera fué interpretada por la Marini, medio soprano, Salvi, "tenor y el bajo Marini. Como dije, tuve que modificar algu- "nas partes de la música por razones de tesitura, agregando "a más un trozo nuevo, el cuarteto, cuya situación dramática "me sugirió el mismo Merelli, y que yo hice poner en versos "por Solera. ¡Ese cuarteto resultó uno de los mejores trozos "de la ópera!... (Continúa).



(2) Para no aumentar la mole de esta obra, de por sí ya voluminosa, creemos superfluo dar un resumen de los diferentes libretos. Quien tuviera interés de conocerlos podrá adquirir las ediciones de Julio Ricordi (Milán). Algunos de ellos están traducidos al castellano, francés, alemán e inglés.

VII

Il Proscritto **se viste de notas. — Al empresario urge una ópera bufa. — Verdi suspende la seria y escribe** *Il finto Stanislao.* **— Historia de este libreto. — Terrible período de la vida del maestro: desventuras domésticas. — Estreno de** *Un giorno di Regno.* **— Fiasco. — Los sentimientos del autor y los del público. — Verdi decide no escribir más para el teatro. — Su regreso a Busseto. — Propósitos que duran poco: la voz imperiosa del arte vuelve a llamarle a Milán.**

A raíz del buen éxito de **Oberto**, firmado con Merelli el contrato mencionado, Verdi se puso a la obra sin pérdida de tiempo. El libreto que el empresario le había conseguido era de Cayetano Rossi y se titulaba **Il Proscritto**. El músico lo iba vistiendo de notas, cuando, al poco tiempo de iniciada su labor artística, debido a los compromisos del empresario que dirigía contemporáneamente los dos teatros de la "Scala" y el "Imperial" de Viena, urgiendo con anticipación la ópera bufa, suspendió **Il Proscritto** substituyéndolo con **Il finto Stanislao.**

El nuevo libreto, aunque no muy feliz, había sido escrito por uno de los buenos libretistas de la época: aquel Félix Romani que había proporcionado a Bellini el argumento de sus obras maestras, y que ese maestro juzgaba insuperable. **Il finto Stanislao** estribaba en una comedia de Pineux Duval, puesta ya en música por dos compositores: José Mosca y Adalberto Girowetz ("Scala" 1818); por cuyo motivo se convino en cambiarle el nombre por **Un giorno di Regno.**

A este punto, empieza una serie de desgracias para el maestro, tan graves y seguidas que, probablemente, representan el período más triste de su vida. Empieza con enfermarse él mismo de angina, y tiene forzosamente que suspender la obra; en Abril, tras breve enfermedad, fallece su hijo Icilio, sin que los médicos acierten el diagnóstico; lo mismo sucede inmediatamente con su otra hijita Virginia, y el 19 de Junio de 1840 le abandona también para siempre su adorada esposa, yéndose a reunir en el otro plano con sus dos criaturas. ¡Tres gravísimas desgracias en menos de dos meses! (1) En tan luctuosa situación, el maestro tenía que componer una ópera bufa. ¡Imagine el lector cuál sería su disposición de ánimo!

¿Qué ha de extrañar, pues, si la ópera bufa, terminada en virtud de un compromiso improrrogable, y sin que el ar-

tista estuviera en condiciones de infundirle la vitalidad y el entusiasmo necesarios, cayera ruidosamente la noche del estreno, el 5 de Septiembre de 1840? Y, sin embargo, su ejecución había sido confiada a cantantes de mérito, como: la Marini y Abbadia (2); Salvi, Ferlotti, Rovere y Scalese; lo que no impidió que el fiasco tomara proporciones alarmantes, sin que a nadie se le ocurriera disimularlo o disminuirlo. (3)

El público, yendo al teatro, poco se preocupa en conocer el estado de ánimo del autor durante el proceso de su obra. Poco le importa saber si su alma ha sangrado, mientras la pluma-automáticamente--ha sido obligada a abigarrar notas jocosas para divertirle... ¿Que los afectos familiares sufren los golpes más rudos que el destino pueda inferir a un hombre? ¡Y qué! ¿Acaso no se le paga para que nos distraiga, para que nos divierta? No se piensa que, mientras el cerebro está condenado al estilicidio de motivos musicales alegres, la armonía suave y tierna de los afectos íntimos se ha desvanecido para siempre, y que el artista se encuentra terriblemente solo, aislado en una soledad trágica, llena de tristísimas memorias y de lágrimas...

No sabemos si el público (especialmente el latino) tiene el cruel derecho que se arroga, de silbar sin misericordia las obras que él reputa malas; pero si reflexionara a cuáles torturas morales se halla sometido a veces el artista para cumplir con un deber que se ha impuesto, renunciaría de buena gana a su poco envidiable derecho, mostrándose algo más indulgente.

El fiasco de **Un giorno di Regno**, desde el punto de vista artístico, ha sido merecido. La ópera nació con gérmenes de mal éxito: casi todo estaba muerto en ella. Algunas buenas páginas que, a pesar de todo, también esa partitura contiene, reflejan demasiado la influencia rossiniana y donizettiana. Esa debilidad dió ocasión a que se establecieran peligrosas comparaciones. Otra causa del fracaso se achacó a los cantantes: algunos de ellos, por miserable vanidad de entre bastidores, cantaron su parte con evidente desgana, juzgándola inferior a sus méritos. Algo cierto ha habido en todo eso, pero la catástrofe no hubiera variado en mucho a no haber mediado esos inconvenientes, pues más tarde, cambiado nuevamente el título de la obra por **Il finto Stanislao**, y ejecutada con primor en los teatros de Nápoles y Venecia no tuvo mejor éxito.

Verdi, agobiado por la doble desgracia familiar y artística, sintió por un momento flaquear sus energías. El

golpe había sido demasiado rudo y fulmíneo, para que un hombre — aun de temple roblizo como el suyo — no se sintiera afectado. Juró no escribir más para el teatro. Fué de Merelli y le rogó que le desligara del contrato firmado con él. Al principio, el empresario no quería acceder por nada al pedido, pero como el músico insistiera terminantemente en su resolución, acabó por consentir. Sin embargo, le dijo: — Acuérdese maestro, que siempre que usted quiera volver a escribir para el teatro, me hallará dispuesto a ayudarle. (4)

Verdi se deshizo de los muebles de su hogar destruído; alquiló una piecita en la que depositó el piano Fritz que el suegro le había regalado y sobre cuyo teclado los dedos de su llorada Margarita habían escurrido tantas veces en compañía de los suyos; después volvió a Busseto. Permaneció allí algunos meses en casa de Barezzi, consolándose y consolando a su vez. Pero la vida monótona del pueblo, después de la muy activa transcurrida en Milán, ya no tenía para él atractivo ninguno; y los fantasmas de la gloria que — a pesar suyo — danzábanle continuamente alrededor de la fantasía, terminaron pronto por decidirle a hacerle volver a su justo ambiente, que era la gran ciudad de Milán. Lo que hizo al poco tiempo, tomando alojamiento cerca de la **Corsia dei Servi.**

Un giorno di Regno

(Il finto Stanislao)
(1840)

La ópera se abre con una **sinfonía** en **do mayor,** mediocre como inventiva, pero de suficiente movimiento. Hay en ella abuso de semicorcheas.

ACTO I: Se inicia con un **coro: Mai non rise un più bel dì,** de escaso valor, basado en el primer motivo de la sinfonía; como en ésta, el efecto es algo común. Sigue un **duettino: Tesoriere garbatissimo,** insignificante: la repetición de las palabras **l'abbiamo da segnar,** se vuelve abrumadora. En cambio, la **scena** y **cavatina** en **la mayor,** del "caballiero de Belfiore" (barítono): **Compagnoni di Parigi,** ofrece un **andante** de acompañamiento bien rimado.

La **introducción** termina con una **stretta: Verrà pur troppo il giorno,** de mucho movimiento; movimiento solamente, pues verdadera jocosidad no tiene.

Un dúo en do, de tenor y barítono, que oímos ahora: **Proverò che degno io sono del favor che vi domando** es común; sin embargo, algunos fragmentos son dignos, como la frase: **Dunque, o Sire,** con acompañamiento de mucho brío. No desmerece la **cabaletta (allegro marziale)** siguiente: **Infiammato da spirto guerriero.** Hay luego un **aria** de soprano de regular hechura, en la que el compositor se afina, haciendo olvidar — por un momento — la inelegancia de la forma. El **andante** en **mi bemol** de esta **cavatina: Grave a core innamorato** es fino, y un ejemplo del efecto de contraste **sincopado** entre la voz y la orquesta que Verdi usó en muchas escenas dramáticas de sus óperas. Tampoco es despreciable el **allegro: Se dee cader la vedova,** aunque está fuera de carácter por ser demasiado dramático tratándose de una ópera bufa.

Un breve **coro** de mujeres (campesinas y camareras): **Sì festevole mattina,** agradable como melodía, tiene el grave defecto de abusar de notas **staccate;** debilidad que perduró en el maestro durante las obras de su primer y hasta segundo período. Hay luego una **cavatina** para soprano: **Non san quant'io nel petto, soffra mortal dolore,** cuyo **andantino** es **expresivo;** pero el **allegro** inmediato, lleno de trinos, no termina con mucho acierto.

En el **sexteto: Cara Giulia, al fin ti vedo!,** a pesar de algunos compases simpáticos, no hay inspiración superior y menos aun nobleza de forma. Un momento de comicidad asaz acertada lo ofrece, en cambio, la **stretta,** con el **allegro: Madamine, il mio scudiere.** Viene a continuación un **terceto,** que es un trozo notable. Bastaría este solo fragmento para demostrar que el estudio de esta ópera no es inútil, y cuán inexactos son los juicios de algunos críticos que han condenado "todo", sin tomarse la molestia de investigar escrupulosamente. Uno de ellos es Monaldi. Insiste en afirmar que en esta obra no hay "nada" que merezca del compositor. Ahora bien: tal aserción absoluta no corresponde a la verdad. Si el mencionado biógrafo basa su opinión en lo inorgánico de la producción tomada en conjunto, estamos completamente de acuerdo; pero si extiende su juicio también a las partes, entonces no. Ejecute — aunque sea al piano solamente — el: **Bella speranza invero,** de sugestivo color mozartiano, luego nos dirá si este trozo, que nos recuerda los minués de **Don Juan** y **Rigoletto,** no es música que podría llevar la firma de Verdi o de cualquier otro gran compositor. Lo mismo no puede decirse del **allegro: Perdono se abusar** que es vulgar.

El **dúo bufo: Diletto genero a voi ne vengo**, es mediocre y de originalidad discutible.

El acto termina con un **concertante**, en parte bueno; pero, como ha acontecido anteriormente con otros trozos, su **stretta** final repite con tanta insistencia algunas palabras, que la buena impresión inicial se pierde.

ACTO II: También este acto (como los de la gran mayoría de las óperas de aquel tiempo) empieza con un **coro: Ma le nozze non si fanno?**, insignificante. Buena el **aria** de Ricardo (tenor):**Pietoso al lungo pianto**, menos — naturalmente — la cadencia. De poca importancia, el **dúo** de los dos bajos, tesorero y barón de Kelbar: **Tutte l'armi si può prendere**, exceptuando el **allegro moderato: Si figuri un barilone.** Lo que viene a continuación, es también de poco relieve: un **dúo** de soprano y barítono: **Ch'io non possa il ver comprendere?**, cuyo **allegro: Io so l'astuzia fin dove giunga**, tiene vida; y otra **aria** de soprano: **Si mostri a chi l'adora**, cuajada de gorjeos. Algo bueno, en cambio, lo hallamos en el **dúo** de tenor y soprano: **Giurai seguirlo in campo**, con la **cabaletta: Corro al re** que no carece de suavidad.

Henos a la parte más deficiente de la partitura: al **settimino: A tal colpo preparata.** Es muy largo y pesado; hay en él tal abuso de ritmos **staccati**, que el autor parece haber perdido toda medida y se proponga cansar adrede al público para atraerse su condenación. Este **concertante** es realmente inferior. Puede decirse que refleja fielmente el estado de turbación del ánimo de Verdi al escribirlo, cuando su alma sangraba por las desgracias que conocemos. El auditorio no comprendió cuál había sido el defecto de gestación de esa mala música, y se vengó a sus anchas... Si, al menos, la ópera hubiese terminado con una página brillante... Como a menudo acontece, olvidando lo mucho deficiente de la partitura, el público hubiera quizá juzgado menos severamente, según sus últimas impresiones. Pero el **final: Sire, venne in quest'istante**, aunque con mejor música que lo que le antecede, en vez de levantar el éxito del resto de la obra, de por sí ya tambaleante, fué su golpe de gracia.

NOTAS Y DOCUMENTOS

....

(1) Tres años antes, en Nápoles, Donizetti había sido víctima de igual desgracia. Habiéndose desarrollado la epidemia colérica, en pocos días fuéronle arrebatados la señora y dos hijitos.

(2) **ABBADIA** (Luisa). Renombrada medio soprano italiana, nacida en Génova (1821). El mismo padre, maestro de capilla, enseñóla canto. Empezó su vida artística desde muy joven, pues a los 15 años ya debutaba en el teatro de Sassari (importante ciudad de Cerdeña). De allí pasó a otras ciudades de Italia y de Europa, actuando en los principales escenarios, siendo acogida con entusiasmo por doquiera, debido a su bella voz y a su talento de actriz. Cantó con preferencia en la "Scala" de Milán; en 1840: **Il templario** (Nicolai), **Un Giorno di Regno** (Verdi); en 1841: **Beatrice di Tenda** (Bellini), **La regina di Golconda** (Donizetti), **Il contadino d'Agliate** (Solera). **Le nozze di Figaro** (L. Ricci); en 1842: **Odalisa** (Nini), **La bella Celeste degli Spadari** (Coppola), **Clemenza di Valois** (Gabussi), **Bianca di Belmonte** (Imperatori); en 1846: **Alboino** (Sangalli). En 1859, hizo una temporada famosa en Hamburgo y Berlín.

Repertorio principal: **Vestale** (Mercadante), **Saffo** (Pacini) y **María Padilla** (Donizetti).

* *

(3) En una carta dirigida a Tito Ricordi, en 1859, Verdi escribía amargamente: "... ¡Oh, si el público la hubiera, no digo aplaudido, mas siquiera tolerado... No tendría palabras suficientes para agradecerle!..."

* *

(4) Continuación de la Nota N.o 1 del Capítulo VI:

"...Merelli hízome entonces una propuesta muy conveniente "en aquellos tiempos, es decir, me ofreció un contrato por "tres óperas a escribir de ocho en ocho meses, y que se representarían en la "Scala" o en el teatro de Viena, del cual era "también empresario. En pago, me abonaría 4000 liras austriacas por cada ópera, dividiendo luego a medias la utilidad "proveniente de la venta de las partituras. Acepté en seguida "el contrato. Al poco tiempo, al marcharse Merelli a Viena, "dejó encargado al poeta Rossi que me proporcionara el libreto: "el **Proscritto.** Yo no estaba muy conforme con él, y había "apenas empezado a ponerlo en música, cuando Merelli, vuelto "a Milán en los primeros meses de 1840, me dijo que, por razones especiales de su repertorio, le urgía absolutamente una "ópera bufa para el otoño. Me conseguiría, en seguida un libreto; luego yo seguiría escribiendo el **Proscritto.** No rehusé "la propuesta, y Merelli me hizo leer varios libretos de Romani que, por malos éxitos o por otros motivos, yacían olvidados. "Los leí, volví a leerlos: ninguno de ellos me agradaba; sin "embargo, en vista de la urgencia aducida, elegí el que me pareció menos malo, **Il finto Stanislao**, bautizado luego con el "nombre de **Un Giorno di Regno.**

"Yo vivía entonces en un modesto y pequeño departamento cerca de la Puerta Ticinesa y tenía conmigo a mi familia, es decir, a mi joven esposa Margarita Barezzi y a dos "hijitos. Apenas me dispuse a trabajar, me enfermé gravemente "de angina, que me tuvo en cama varios días. Empezada la "convalecencia, me acordé que a los tres días vencía el alquiler de casa, para lo cual hacían falta 50 escudos. En aquella época, esa suma, si no era para mí insignificante, tampoco podía llamarse grave; pero mi penosa enfermedad me había impedido proveer a tiempo, ni las comunicaciones con "Busseto (el correo salía dos veces por semana) me permi-

" tían escribir a mi bondadoso suegro Barezzi para conseguir " inmediatamente dicha suma. El alquiler quería pagarlo a " cualquier costa. Y aunque me molestara recurrir a terceros, " no tuve más que encargar al ingeniero Pasetti que pidiera a " Merelli, de mi parte, los 50 escudos que necesitaba, ya sea " como adelanto sobre mi contrato o bien prestados por ocho " o diez días, es decir, el tiempo necesario para escribir a Bus- " seto y recibir el dinero.

" Inútil decir aquí por cuáles circunstancias Merelli, sin " culpa suya, no me adelantara los cincuenta escudos. Yo sen- " tía tener que dejar pasar el vencimiento sin cumplir, aunque " fuera por unos días; mi señora, entonces, viendo mis apuros, " toma las pocas prendas de oro de su propiedad, sale de casa, " no sé cómo consigue juntar el importe referido, y me lo en- " trega .Ese acto afectuoso me conmovió: prometí a mí mismo " devolver todo a mi esposa, lo que en breve me hubiera sido " factible por el contrato que tenía firmado.

" Mas a ese punto empieza una serie de graves desventu- " ras. Mi niñito se enferma a principios de Abril; los médicos " no aciertan a comprender qué tiene, y el pobrecito, consu- " miéndose, se muere en los brazos de su desesperadísima ma- " dre. Ni eso basta: a los pocos días, la niña se enferma a su " vez... ¡y la enfermedad acaba también con un desenlace fa- " tal!... Mas no basta aun: a primeros de Junio, mi joven " compañera sufre un violento ataque de encefalitis: el 19 de " Junio de 1840 un tercer ataúd sale de mi casa... (5) ¡Me " había quedado solo, solo! En menos de dos meses, tres per- " sonas queridas habían desaparecido para siempre. ¡Mi fami- " lia quedaba destruída!... En medio de esos dolores terribles, " para no faltar al compromiso contraído, tuve que escribir y " terminar ¡una ópera bufa!

" **Un Giorno di Regno** no gustó; la música tuvo, por cierto, " su parte de culpa, pero también la tuvo la ejecución. Con el " alma desgarrada por las desventuras domésticas y exacerbado " por el mal éxito de mi obra, me convencí de que en vano es- " peraría consuelo del arte. Decidí no componer nunca más. " Escribí al ingeniero Pasetti (quien, después del fracaso de " **Un Giorno di Regno,** se había eclipsado) para que me consi- " guiera de Merelli la rescisión del contrato.

" Merelli me hizo llamar y me trató de muchacho capri- " choso. No concebía que me pudiera disgustar por un éxito " poco felíz, etc., etc.... Pero yo insistí tanto, que me devolvió " el contrato, diciéndome: — Oye, Verdi: ¡no puedo obligarte a " escribir a la fuerza!... Mi fe en tí no ha disminuído; quizá " un día te decidas a volver a tomar la pluma. Pues bien: será " suficiente que me avises dos meses antes de cualquier tem- " porada. Te prometo que tu ópera será representada.

" Agradecí, pero esas palabras no consiguieron hacerme " cambiar de propósito. Al rato me marché..."

(Continúa)



(5) Los funerales de Margarita Barezzi de Verdi tuvieron lugar en la Basílica Ambrosiana, el 6 de Junio de 1840. Muchos años después, los deudos, al buscar los restos en el cementerio de San Juancito donde habían sido sepultados, no los hallaron más. Hoy, en el preciso lugar del viejo cementerio, pasa la calle César Correnti.

Triste destino de la que había sido la llama inspiradora de un genio: el confundir sus pobres despojos mortales con los anónimos del osario común, sin que una lápida o una señal cualquiera los recordara a la posteridad.

VIII

Verdi se dedica a la enseñanza. — Su aparente retraimiento del teatro: relaciones con artistas y audiciones en la "Scala". — El mundo melodramático. — Lo que escribió Miguel Lessona. — Historia de *Nabucco*. — Verdi cede a Nicolai el libreto del *Proscritto*. — Estreno de *Nabucco*: enorme entusiasmo. — El teatro en Italia antes de su unidad nacional. — La primera piedra miliar de la fama del compositor. — Merelli se adelanta a todos los empresarios: nuevo contrato con Verdi. — Opinión de Donizetti.

Vuelto por tercera vez a Milán, con el ánimo aun apenado por la tragedia de que había sido víctima, Verdi trató de vivir lo más retraído posible, aislándose en una soledad llena de tristísimas memorias. Hemos dicho en el capítulo anterior cómo, a raíz de la doble desventura familiar y artística, su enérgica fibra sufriera una profunda laxitud. El artista desesperó un instante de sí mismo y renunció a sus sueños de gloria, creyendo que el juicio del público sobre su **Giorno di Regno** significara la condena definitiva de sus facultades musicales. Desde entonces se dedicó a la enseñanza. circunscribiéndose a esa modesta esfera de acción, y haciendo lo posible para substraerse a la vista de los curiosos. No hay que creer, sin embargo, que sus relaciones con el mundo teatral quedasen rotas por completo: ellas subsistían siempre; solamente que se habían vuelto más reservadas.

En aquel tiempo no existía aún la famosa galería Víctor Manuel II, que es hoy el punto de concentración de los artistas líricos, no sólo de Milán e Italia, sino, puede decirse, del mundo entero. Ese espléndido monumento y "rendez-vous" es mucho más contemporáneo: data de 1878. Pero en aquel entonces — aunque más modesto y de menores proporciones — existía también un lugar de reunión para ese mundo cantor, bohemio y farandulero formado por músicos y cantantes realmente célebres y por aspirantes — sin modestia: ¡al contrario! — a los laureles de la gloria. Ese ambiente original tenía su centro en los alrededores de la "Scala". En el radio de pocos centenares de metros, podían encontrarse a los compositores más eminentes de la época y a todos los "genios" desconocidos o no com-

prendidos; editores liberales y explotadores; cantantes "divos" y **"guitti"** (fracasados); libretistas de renombre e imberbes principiantes que hubieran cedido el parto de su impaciente fantasía a cualquier precio, aun por un plato de lentejas, imitando de esa manera al bíblico personaje Esaù, con tal que oyeran sonar también su nombre... Luego, un enjambre de coristas buenos y malos, de mucha verba y casi siempre con **déficit** estomacal; bailarinas, escenógrafos, maquinistas, comparsas, etc... Todo un mundo especial, fuera de la férrea, amarga realidad de la vida; viviendo de ilusiones, y del cual la gran mayoría quedaba vencida por el camino, dejando a cada etapa, por las sendas espinosas del arte, girones sangrientos de sí, hasta morir de lenta consunción en la peor indigencia, y lo que es más triste, completamente olvidada. Sólo algunos raros favorecidos por dotes descollantes y ayudados por la suerte hasta el fin, conseguían oponerse a todos los obstáculos, venciendo las mil dificultades que la crítica, la maledicencia y la envidia de los demás, levantaba ante ellos cual barrera cubierta de abrojos.

Verdi, a pesar de su retraimiento como factor "activo" del ambiente melodramático, solía tener contacto con esos elementos, que había tenido ocasión de conocer y valorar durante su anterior residencia en Milán. Conservaba relaciones y amistades con artistas que habían sido colaboradores suyos en las dos óperas escritas; y con bastante frecuencia se complacía en asistir a funciones de la "Scala", pues todo lo que fuera teatro interesábale sobremanera. Los lazos que le unían al pasado, a pesar de sus propósitos draconianos, no estaban — como se ve — del todo rotos, y no había menester más que de una oportunidad cualquiera para que volvieran a la robustez de antes y le hicieran desistir de su resolución negativa.

Miguel Lessona, en su libro **Querer es poder** (1), dice más o menos: que contrariamente a lo que muchos han afirmado, es decir, que el maestro, después del mal éxito de **Un Giorno di Regno**, llevando vida retraída, estudiara con empeño con el fin de perfeccionar su cultura musical, desde Octubre de 1840 hasta Enero de 1841, Verdi no solamente no se dedicó a esa supuesta elevación espiritual, sino que hizo cabalmente lo contrario: lo que nunca había hecho. Se pasó todo ese tiempo, de la mañana a la noche, leyendo las peores novelas de la época (especialmente francesas), de las que se imprimía un gran número de ejempla-

res que luego invadían la península. Suministraba así, una funesta dosis de opio a su mente enfermiza.

Como el nombre de Lessona ha sido sinónimo de honradez literaria, y además la afirmación es categórica, habrá que creerlo; no obstante, ese hecho no consta en ninguna otra biografía.

La oportunidad de la que se habló más arriba, no tardó en presentarse. Un día el compositor se encontró cara a cara con el empresario Merelli, al cual no había vuelto a ver desde el fiasco de su última ópera y que, probablemente, trataría de evitar.

El mismo Verdi, narra ese encuentro: (2)

"...Me establecí en Milán cerca de la **Corsia de' Servi.** " Estaba descorazonado ni pensaba ya en la música, cuando " una noche de invierno, al salir de la galería De Cristofo- " ris, me encontré con Merelli que iba al teatro. Nevaba a " grandes copos. Cogiéndome de bracete, me invitó a que " le acompañara al camarín de la "Scala". Charlando por el " camino me contó que se hallaba preocupado por la ópera " nueva que tenía que dar. La había encargado a Nicolai, " pero éste no estaba conforme con el libreto.

"—Figúrate: — dice Merelli — un libreto de Solera... " ¡Estupendo, magnífico, extraordinario!!... Situaciones " dramáticas eficaces, grandiosas... ¡Bellos versos!... Pe- " ro aquel testarudo de maestro no quiere saber nada, e " insiste en decir que el libreto no sirve... No sé cómo " arreglarme para encontrar otro en seguida.

"—Te sacaré yo del apuro — contesté — ¿No has he- " cho escribir para mí el **Proscritto?** (3) Pues bien: hasta " ahora no he escrito ni una nota: lo pongo a tu disposi- " ción.

"—Perfectamente, amigo: es lo que hacía falta. — Así " diciendo, habíamos llegado al teatro. Merelli llama a Bas- " si, poeta, director de escena, **buttafuori,** bibliotecario, etc., " etc. y le encarga de fijarse en seguida si en el archivo en- " cuentra la copia del **Proscritto.** La copia no está. Al mismo " tiempo, Merelli toma otro manuscrito y enseñándomelo ex- " clama: — Mira: he aquí el libreto de Solera· ¡Rechazar tan " hermoso argumento!... Toma: léelo.

"—¿Qué diantre quieres que haga con él? No, no: no " tengo deseo alguno de leer libretos.

"—No te harás daño por tan poca cosa! Léelo: luego " me lo devolverás.

"Me entrega el manuscrito. Era una copia en letra "grande, como se acostumbraba entonces. Lo enrollo, sa- "ludo a Merelli y me marcho a casa.

"Por la calle me sentía poseído como de un malestar "indefinible, de una tristeza suma, de un orgasmo que me "hinchaba el corazón... Entré en casa y con ademán casi "violento eché el manuscrito sobre la mesa, quedándome "de pie frente a él. El libreto, cayendo, se había abierto: "sin saber cómo, mis ojos se fijaron en la hoja que tenía "adelante y leí este verso:

Va, pensiero, sull'ali dorate

"Doy un vistazo a los versos siguientes y me impre- "sionan grandemente, tanto más que eran casi una pará- "frasis de la Biblia, en cuya lectura siempre me deleitaba.

"Leo un trozo; luego otro. Después de lo cual, fir- "me en mi propósito de no escribir, hago violencia a mí "mismo, cierro el manuscrito y me acuesto... Pero, ¡qué! "**Nabucco** vagaba por mi cerebro... El sueño no venía. En- "tonces me levanto y leo el libreto; no una, sino dos y "tres veces, de modo que al amanecer, puede decirse que "sabía de memoria el libreto de Solera.

"Con todo, no queriendo desistir de mi propósito, el "mismo día volví al teatro y devolví el manuscrito a Me- "relli.

"—Hermoso, ¿verdad? — me dice él.

"—Hermosísimo.

"—Ponlo en música, pues.

"—Ni que pensarlo... No quiero saber nada.

"—¡Ponlo en música, ponlo en música!... — Así di- "ciendo, toma el libreto, me lo mete en un bolsillo del so- "bretodo, me ase de las espaldas, y con un empujón me "saca del camarín. Luego me da con la puerta en las nari- "ces y cierra con llave.

"¿Qué hacer?

"Volví a casa con **Nabucco** en el bolsilo. Y un dia un "verso, otro día otro; una vez una nota, otra vez una fra- "se... poco a poco compuse la ópera.

"Era el otoño de 1841. Acordándome de la promesa de "Merelli, fuí a verle para anunciarle que **Nabucco** estaba "escrito y que hubiera podido representarse en la próxi- "ma temporada de carnaval - cuaresma. Merelli declaró "estar dispuesto a mantener la promesa; pero al mismo "tiempo me hacía presente serle imposible dar la ópera en "la próxima temporada. Había fijado ya los espectáculos,

"eligiendo tres óperas de autores ilustres (4). El dar una "cuarta de autor casi principiante, era peligroso para to- "dos, especialmente para mí. Convendría esperar hasta la "primavera: época en la cual no tenía compromisos; y en- "tonces me aseguraba que escrituraría a los mejores ar- "tistas. Yo rehusé: o en carnaval o nada. Y al hacerlo, te- "nía mis buenas razones, por serme imposible hallar a "otros dos artistas apropiados para mi ópera como la "Strepponi y Ronconi, ya escriturados y de mi entera sa- "tisfacción.

"Merelli, por su parte, aun estando dispuesto a com- "placerme, no tenía tampoco todas las sinrazones como em- "presario: cuatro óperas nuevas en una sola temporada "¡representaban un gran riesgo!... Mas yo también tenía "motivos para insistir. En suma: entre el sí y el no, "entre impedimentos y medias promesas, salió a luz el "cartel de la "Scala"... pero **Nabucco** no estaba anunciado.

"Yo era joven: ¡tenía la sangre que hervía!... Escri- "bí una carta airada a Merelli, desahogando todo mi re- "sentimiento (confieso que apenas la hube mandado, me "arrepentí) y temí que de ese modo todo se malograría.

"Merelli me manda llamar, y al verme exclama con "brusquedad: — ¿Qué manera es ésta de escribir a un ami- "go?... Pero, en fin, tienes razón: daremos ese **Nabucco**. "Solamente, has de tener en cuenta que los gastos para "las otras óperas son muy subidos, y me va a ser imposi- "ble hacer expresamente para **Nabucco** los escenarios y los "vestuarios... Será menester retocar lo mejor posible, lo "más apropiado que tengamos en existencia.

"Me conformé con todo, pues lo que me interesaba "era que se diera la ópera. Salió un nuevo cartel en el que "leí finalmente: ¡**Nabucco**!

"Recuerdo una escena cómica que pasó entre yo y Sole- "ra, poco tiempo antes. En el tercer acto, él había escrito "un pequeño dúo amoroso de Fenena con Ismael. A mí "no me gustaba, porque de ese modo se venía a enfriar la "acción y me parecía que disminuía un tanto la grandiosi- "dad bíblica, característica del drama. Una mañana en que "Solera estaba conmigo, le hice esa objeción. El no quería "aceptarla como buena; no tanto quizá por no hallarla jus- "ta, sino por la molestia de tener que rehacer lo ya hecho. "De ambos lados se discutían las razones: él insistía y yo "también. Me preguntó qué era lo que hubiera querido en

"lugar del dúo. Entonces le sugerí que escribiera una pro-
"fecía para el profeta Zacarías. La idea no le pareció mala:
"me prometió que se ocuparía de escribirla. Pero eso no
"era precisamente lo que yo quería: pues antes que Solera
"se hubiese decidido a escribir un verso, pasarían segura-
"mente muchos días. Cerré con llave la puerta, me metí
"la llave en el bolsillo y, medio en serio medio en broma,
"dije a Solera: — No saldrás de aquí si antes no has es-
"crito la profecía. Aquí tienes la Biblia con las palabras
"ya listas. — Solera, de carácter furioso, no tomó a bien
"esa ocurrencia y sus ojos destellaron de ira. Confieso que
"pasé un mal rato, pues el poeta era un pedazo de hom-
"bre que hubiera podido fácilmente imponerse al obstinado
"maestro. Mas, de repente, se sentó a la mesa y un cuarto
"de hora después ¡la profecía estaba escrita!...

"Los ensayos empezaron a fines de Febrero de 1842;
"y a los doce días del primero de ellos al címbalo, tuvo
"lugar la primera representación, el 9 de Marzo: intér-
"pretes las señoras Strepponi y Bellinzaghi, y los señores
"Ronconi, Miraglia y Dérivis. (5)

"Con esta ópera, puede decirse que empezó mi verda-
"dera carrera artística. Si tuve que luchar contra tantos
"contratiempos, es cierto también que **Nabucco** nació con
"una buena estrella, pues hasta lo que hubiera podido re-
"sultarle desfavorable, contribuyó a su éxito. En efecto: es-
"cribo una carta furibunda a Merelli, merecedora de que
"el empresario me mandara a pasear con cajas destem-
"pladas. Ocurre lo contrario. Los trajes, arreglados lo me-
"jor posible, ¡salen espléndidos!... Escenarios viejos, reto-
"cados por el pintor Perroni, hacen en cambio un efecto
"extraordinario; con especialidad la primera escena del
"templo, ¡que el público estuvo aplaudiendo durante diez
"minutos!...

"En el ensayo general no se sabía todavía ni por dón-
"de ni cuándo entraría en escena la banda. El maestro
"Tutsch estaba aturdido. Le indico un compás: y en la
"noche del estreno la banda entra en escena tan a tiempo
"en el **crescendo**, ¡que el público prorrumpe en aplausos!
".. ... ...

"Mas no siempre hay que confiar en la buena estrella.
"La experiencia me demostró más tarde cuán cierto es el
"refrán: ¡Fiarse es bueno, mas no fiarse es mejor!..."

Sant'Agata, 19 de Octubre de 1879.

Nabucco fué estrenado, como refiere el mismo autor en su narración, el 9 de Marzo de 1842. Verdi, siguiendo la costumbre de la época, estuvo sentado durante la representación entre el primer violoncelo y el primer contrabajo, con el encargo aparente de volver las páginas de la parte de esos instrumentos. Cuando llegó la **stretta** del final del primer acto, el entusiasmo del público había subido a tal diapasón que, tanto en los palcos como en la platea se voceaba. Los espectadores, de pie, exaltados por igual embeleso, aplaudían con frenesí; tanto que Verdi (según confesó él mismo) al principio tuvo miedo, creyendo por un instante que el público quisiera burlarse de él. El éxito, que se afirmara magnífico desde la sinfonía, continuó a través de los dos primeros actos, hasta llegar al máximo en el tercero. Cuando los esclavos hebreos entonaron el famoso coro: **Va, pensiero, sull'ali dorate,** un calofrío pasó por la sala.

La magnífica página musical, a más de su valor intrínseco, tenía en aquellos tiempos un significado político. Es imposible darse cuenta, hoy, de lo que representaba el teatro melodramático en aquellos años de pasión política, llena de dolores, sacrificios y esperanzas. La prepotente dominación austriaca en el norte y los muchos tiranuelos coronados de la península, habían restringido de tal manera la libertad, que el público no sabía ya dónde ni cómo exteriorizar, sin incurrir en mayores riesgos, sus sentimientos. El teatro sirvió para eso. Aunque la censura no dejó un momento de ensañarse con los libretos, quedó siempre un margen a la sátira, a la invectiva, a la incitación revolucionaria. Bastaba una sola frase y aún una palabra. A lo largo de este estudio tendremos ocasión de comprobar a menudo ese estado de ánimo colectivo y la influencia de la música verdiana en las guerras de la Independencia Italiana. Por ahora, bástenos decir que en el coro **Va, pensiero,** en que los esclavos se acuerdan de sus tiempos felices, cuando eran libres y grandes, el público comprendió la alusión que se hacía al pasado de Italia: pasado glorioso, sin cadenas ni servilismos. Lo menos que puede decirse es que ese coro fanatizó. Verdi entraba de golpe en el Olimpo de los grandes compositores, llevando además consigo algo desconocido de los otros músicos: la nota patriótica.

Esa noche Milán no durmió: el nombre de Verdi sonó en todos los labios; se lo contendieron la moda, la industria y hasta la cocina. Luego llovieron de todas las ciudades importantes de la península, infinidad de propuestas de contratos, a cual más espléndido... Los empresarios obsequiaron al nuevo astro que había surgido, poniéndose a su entera disposición. Pero el más listo de todos ellos fué Merelli. La misma noche del triunfo, se presentó a Verdi y le dijo: — Querido maestro, está decidido que serás tú quien escribirá la nueva ópera para la próxima temporada. Después del éxito que has tenido, no puedo imponerte condiciones. Aquí tienes un contrato en blanco: escribe tú la cantidad que te parece. (6)

Verdi, aconsejado por la tiple Strepponi, a la que había recurrido en demanda de un consejo que lo sacara de su indecisión, escribió de propio puño: 9000 liras austriacas (7650 italianas).

Donizetti, quien había estrenado también en la "Scala" su **María Padilla,** dos meses y medio antes que **Nabucco** (26 Diciembre 1841), antes de salir para Bolonia donde tenía que dirigir el **Stabat Mater** de Rossini, quiso asistir a la representación de la ópera de Verdi. Fué tal su impresión, que al día siguiente, viajando en tren con sus intérpretes: la Alboni, Novello, Ivanoff y Belgioioso, pensando seguramente en el acontecimiento, se quedó mudo durante todo el trayecto, limitándose a murmurar de vez en cuando: — ¡Es bello! ¡Bellísimo!

¡Pobre maestro Donizetti! Si la locura no hubiera enturbiado su fecundísima mente, creadora de tantas nobles obras de arte, reduciéndole a un estado de inconsciente atonía para luego arrebatarlo a la vida seis años más tarde, en un manicomio de Nápoles (1848); ¡cuánta admiración sincera no hubiera manifestado, él tan imparcial en juzgar el arte ajeno, oyendo los melodramas que Verdi escribió a los pocos años de **Nabucco!** Aunque no hubiera sido más que **Rigoletto, Trovatore, Traviata** y **Ballo in Maschera!**

Nabucco

(1842)

La ópera **Nabucco** (abreviatura de **Nabucodonosor),** se inicia con una brillante **sinfonía.** (7) Como todas las del tiempo en que fué escrita, está formada por motivos selec-

cionados entre los principales de la partitura. Forman el **andante maestoso,** acordes solemnes de magnífico efecto: luego, a través de varios motivos que se oirán en el curso de la obra, como ser: el **allegro en re menor** de notas **staccate (coro** de levitas, II acto); el **andantino** del **coro** de hebreos del III acto, adornado con hermosos contrapuntos de los pequeños instrumentos; y algunos fragmentos del **dúo** de soprano y barítono (acto III), enlazados con mucha habilidad y bastante buen gusto, armonizados con naturalidad y sin excesivos recargos, termina en forma concisa, evitando inútiles repeticiones.

Esta **sinfonía** es una de las mejores de Verdi y ha quedado en repertorio con honor.

ACTO I: El cuadro es grandioso. Representa el interior del templo de Salomón, en Jerusalén. Hebreos, levitas y vírgenes ruegan a Jehová que los preserve de la furia de las huestes asirias que asolan el país. El **coro** de apertura: **Gli arredi festivi già cadono infranti,** al llegar al **un poco meno mosso,** tiene un hermoso canto de los bajos: **I candidi veli, fanciulle, squarciate,** al que sigue la plegaria de las vírgenes: **Gran nume, che voli sull'ali dei venti,** de elegiaca dulzura. Luego todo el **coro,** en conjunto, canta: **Deh! l'empio non gridi,** y con esa súplica que los fieles elevan al Dios de Israel, termina la primera escena: la que se ha impuesto en todo su desarrollo por su vasta concepción. Sería suficiente esta sola página para revelar un talento de extraordinarias a la par que armoniosas facultades inventivas.

Después de un **recitativo** y la respuesta del **coro,** sigue el **aria** de bajo : **D'Egitto là sui lidi-Egli a Mosè diè vita,** melodía majestuosa, en carácter con el personaje que habla: el pontífice Zacarías. No obstante, en este trozo se advierte un poco de ampulosidad. Hay vida y color en la **cabaletta** que oímos luego: **Come notte a sol fulgente;** como asimismo en la **escena** entre Ismael (tenor), Abigail y Fenena (sopranos), con un **terzettino: Prode guerrier!** de eficacia dramática.

Un **coro** del pueblo que hace irrupción en el templo, temeroso de que Nabucco lo profane: **Lo vedeste... fulminando,** es expresivo. El movimiento de **tresillos** que lo informa no podría describir mejor el orgasmo de esa gente. En vez, la **marcha** que se oye al acercarse Nabucco, vale poco y el interés por un momento disminuye. Pero vuelve

al rato, aumentando en intensidad en el **finale concertato** con que el acto termina, y en el que toman parte: Nabucco (quien aparece a caballo en el umbral del templo), Zacarías, Abigail, Fenena, Ismael y Ana. La escena, muy teatral, contiene numerosas bellezas. La grandiosidad del momento escénico ha sido sostenida sin desfallecimientos, desde el principio hasta el fin. Nabucco, en su invectiva: **Tremin gl'insani-del mio furore**... que empieza como **declamado** en **tono mayor**, pasa luego a **menor**, volviendo por último al **mi mayor** con la frase: **In mar di sangue-fra pianti e lai**, de peregrina belleza, es de gran eficacia. Es esta parte y la que le sigue, que culmina con la irresistible **stretta**, la que el público de la "Scala", en la noche del estreno, aplaudió con delirio. Y a la verdad, los aplausos eran bien justificados: muy pocas son las páginas melodramáticas que tienen la sugestión de ésta. ¡Baste decir, que pueden contarse en ella seis ideas principales, todas originales, hermosas y sintetizadas en 58 compases, sin contar la cadencia! Fecundidad genial que no ha menester de comentarios.

ACTO II: Interesante la **cavatina**: **Anch'io dischiuso un giorno** (soprano Abigail), pero lo sería mucho más si no tuviera tantas **fioriture**. Pocos compases de un **coro** de magos, precede a la **cabaletta** de soprano: **Salgo già del trono aurato**, bastante dramática. En la tercera escena, hay una **plegaria** de bajo (Zacarías): **Tu sul labbro de' veggenti** de bella inspiración; sigue un **coro en menor**, de levitas: **Il maledetto non ha fratelli**... de notas **staccate**. Este unísono es pedestre y contrasta con la buena hechura de la plegaria que le antecede. Su motivo es el mismo que se ha oído en la sinfonía: allá gusta por su índole instrumental, pero aquí, cantado, es trivialmente rítmico: Música "sans facon"...

Lo que viene a continuación, un **concertante** en forma de **canon**: **Deh fratelli, perdonate!** nos resulta académico, convencional, en pugna con la verdad dramática. Es de sentir que Verdi, poseedor en sumo grado del don de la síntesis dramática, haya podido escribir de esa manera; pero — como hemos dicho más atrás—ese género de composición había sido impuesto por Rossini, y no era fácil romper con la costumbre. Por otra parte, Verdi se despojó en breve tiempo y completamente de ese residuo de gustos anticuados. La debilidad dura poco: el final del acto nos ofrece otro trozo genial. La escena de la locura de Nabucco:

Chi mi toglie il regio scettro?... es profundamente dramática. ¡Cuánta verdad en el delirio y qué sencillez de medios!

ACTO III: El **coro** de apertura: **E l'assiria una regina**, como también la **escena** entre Abigail y Nabucco, tienen detalles interesantes, pero el **dúo** siguiente de los mismos (barítono y soprano): **Donna, chi sei?** eclipsa con su esplendor todo lo que antecede de este principio del acto. Nótese la hermosa fusión de las voces en el **allegro: Deh perdona, deh perdona ad un padre che delira!** El canto, de líneas puras, sencillas, ha hecho época y fué canturriado por un par de generaciones. En la escena IV, brilla otra joya de la partitura, la más popular: el famoso **coro** de esclavos hebreos: **Va, pensiero, sull'ali dorate,** al cual nos hemos referido en el capítulo concerniente a esta ópera. La flúida melodía hace recordar los cantos amplios de Rossini **(Mosè),** con el característico acompañamiento de seisillos.

A los pocos compases del **largo** de la introducción, en cuyo final se oye un delicioso movimiento de **seisillos picados,** que ejecuta el octavín en **crescendo** desde el **pp.,** se destaca el **cantabile,** que es de una melancolía y nobleza realmente grandes. La idea melódica se desarrolla con un ritmo uniforme, sostenido siempre por un movimiento **arpegiado** de seisillos de la orquesta. En la segunda parte del canto: **Arpa d'or,** se pasa de un **ff. marcato** a un **sotto voce pp. staccato,** con un sugestivo efecto de claroscuro. Después de la **escala** $<$ que une la premisa con la consecuencia, desde las palabras: **O t'ispiri il Signore un concento** hasta el fin, llama la atención la insistencia de esa nota **marcata** en el acompañamiento. El inspirado canto termina con un **pp.,** como si se tratara de una lamentación que, llevada por el aire, muriera a lo lejos; y que es también una felíz excepción entre los coros de las óperas del primer período verdiano, que son casi siempre rumorosos.

La **profecía** de bajo: **Del futuro nel buio discerno... Ecco rotta l'indegna catena!** sostiene a igual altura el interés despertado por el coro precedente, y con ella se cierra el acto.

ACTO IV: Después del **preludio,** el **monólogo** y el **aria** de Nabucco responden plenamente a la situación. Hay un **cantabile: Dio di Giuda!** de mucha sencillez y hermo-

sura; el **allegro** (Abdallo, Nabucco y guerreros): **Cadran, cadranno i perfidi,** es de fuerza. **La marcha fúnebre** que anuncia el aproximarse de Fenena y los judíos condenados a muerte, no nos parece muy inspirada. Bastante bella, en cambio, la especie de **plegaria** de Fenena: **Oh dischiuso è il firmamento!**

La última escena del acto y de la obra, la destrucción del ídolo, lleva mucho vigor: el **himno final: Immenso Jehovà,** es imponente. (8)

Para completar el breve repaso de esta ópera, diremos que: salvo algún fragmento defectuoso en que la melodía es algo vulgar o la instrumentación descuidada o rumorosa, (la crítica francesa, malignamente, como de costumbre, decía que era impropio llamar Nabucodonos-**or** a la obra, correspondiéndole mejor el nombre Nabucodonos-**cuivre**, por el abuso que en ella se hace de los instrumentos de cobre) hay en este melodrama méritos sobresalientes. Ante todo: una arquitectura sólida, orgánica, armoniosa en las partes y en el conjunto, especialmente en sus grandes cuadros musicales, que prueban la facilidad del compositor en concebir escenas grandiosas; luego, cierto color bíblico que lo envuelve todo melancólicamente: muy apropiado al carácter del argumento (9); y, por último, variedad y robustez de ritmos en los cantos y en la orquestación.

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) **Michele Lessona—Volere é potere** (1869) Ed. Barbéra. Florencia. Pág. 296.

* *

(2) Continuación y fin de la Nota No 2 del Capítulo VII.

* *

(3) Libreto de Cayetano Rossi. **Il Proscritto** de Nicolai fué estrenado en la "Scala" (1841) y tuvo éxito desgraciado. Es una de las partituras más deficientes del maestro alemán.

* *

(4) **María Padilla** de Donizetti, **Saffo** de Pacini y **Odalisa** de Nini. La primera y la última no tuvieron éxito; la segunda sí, y gozó de mucho favor. Las partes sobresalientes son: el **coro** de mujeres del II acto: **Al crin le cingete la rosea corona,** el **dúo** de Climena y Safo, el **concertante** y **final** del II acto, el **terceto** y **rondó** final del III.

* *

(5) **STREPPONI** (Josefina), nació en Lodi, el 15 de Septiembre de 1815. Su padre, Feliciano Strepponi, fué compositor de algunos méritos, autor de varias óperas: **Chi fa così fa bene** (1823), **Francesca da Rimini** (1823), **Gli Illinesi** (1829) y **L'Ullà**

di Bassora (1831), la mejor de todas, que tuvo bastante éxito. Después de cursar sus estudios en el Conservatorio de Milán, se estrenó en el "Comunal" de Trieste (1835) con **Matilde di Sabbran** de Donizetti. Pasó luego al "Imperial" de Viena y de allá a las tablas de los principales teatros de Italia, como ser: Venecia, Bolonia, Mantua, Roma, (en cuyo "Apollo" estrenó **Adelia**, escrita expresamente para ella por Donizetti), Florencia, Liorna, Bergamo y Brescia. En la "Scala" actuó solamente en las temporadas de carnaval-cuaresma de 1839 y 1842: la primera vez con: **I Puritani** (Bellini), **Elisir d'amore** y **Pia de' Tolomei** (Donizetti); la segunda con: **Belisario** (Donizetti) y **Nabucco** (Verdi).

Las crónicas de su tiempo la ponderan como cantante de grandes méritos; poseedora, a más de una voz magnífica por timbre y extensión, de dotes de consumada trágica, ya sea por el sentimiento que infundía al canto, o por la eficacia de los ademanes y gestos.

Ya en 1839 hubiera tenido que cantar en el **Oberto** de Verdi, mas por causas que hemos mencionado, la ópera fué postergada, substituyéndose a la Strepponi con la Marini-Raineri. La "Scala" volvió a escriturarla para la temporada de 1842; y fué en ese año cuando cantó en **Nabucco**, encarnando con tanta habilidad el personaje de Abigail, que en lo sucesivo no hubo cantante que pudiera parangonársele en ese papel.

Esta artista que había empezado desde muy joven a cosechar laureles, tuvo, sin embargo, una carrera muy corta, pues abandonó las tablas en la plenitud de su juventud, ignorándose el por qué.

Verdi, prendado de las relevantes cualidades artísticas de la estrella, a más de sus envidiables dotes de carácter, quiso más tarde compartir con ella las alegrías y las penas de su existencia. Al cabo de algunos años (29 de Abril de 1859), monseñor Mermillod, en la parroquia de San Martín del pueblo de Collange (Saboya), los unía en matrimonio.

Josefina Strepponi falleció en la **Villa** de **Sant'Agata**, el 14 de Noviembre de 1897.

De ella tendremos ocasión de hablar en el curso de esta obra.



RONCONI, (Jorge Alejandro). Célebre barítono veneciano (1812). En su juventud estudió en el colegio militar de Milán, pareciendo inclinarse a la carrera de las armas. Pero su verdadera vocación se reveló al poco tiempo: el arte de los sonidos le halagaba más. Recibió lecciones de música del célebre Pacini, quien había advertido en él facultades más que mediocres. Ronconi poseía en realidad una voz extensísima y llena (aunque un tanto tenoril) la que, unida a su excepcional talento que le permitía sobresalir tanto en el género dramático como en el bufo, le cautivó inmediatamente el favor del público. Su físico no le ayudó demasiado y su arte fué a veces pedestre; pero era tal su ascendente en el teatro, que fanatizaba doquiera que se presentara.

A los 19 años apenas, debutó en París con **Straniera**: el éxito fué alentador. De ciudad en ciudad visitó luego a toda Europa. En 1842 crea la parte de **Nabucco** ("Scala", Milán) en

la ópera homónima de Verdi, cantando también **Straniera** (Bellini) y **Belisario** (Donizetti). Londres le aplaude en 1843 (Her Majesty's Theatre). En 1849, nombrado director de la compañía italiana de París, desempeña por poco tiempo su cargo y se marcha. La misma ciudad vuelve a hospedarle en 1860: su interpretación de **Barbiere** entusiasma. El "Covent-Garden (1865) de Londres lo aclama en **Flauto magico** (Mozart). Otro tanto hacen los teatros españoles que tienen el placer de oírle, especialmente los de Barcelona y Madrid. En 1874 funda en la Habana una escuela de canto.

Falleció en San Petersburgo, en 1875.

Repertorio principal: **Flauto magico** (Mozart), **Italiana in Algeri, Barbiere, Cenerentola** y **Gazza ladra** (Rossini); **Lucrezia Borgia, Lucia di Lammermoor, Gemma di Vergy** y **Maria di Rohan** (Donizetti); **Straniera, Sonnambula, Puritani** (Bellini); **Nabucco, Trovatore** (Verdi).



DERIVIS (Próspero). Bajo francés de voz poderosa aunque algo dura; hijo del cantante del mismo timbre: Luis Jaime Dérivis. Su primera presentación al público data de 1831 con la ópera **Mosé** ("Opéra" - París).



(6) Hay al respecto una anécdota curiosa. Después del ruidoso éxito de **Nabucco**, el empresario Merelli fué a felicitar con mucha expansión al maestro. En un arranque de entusiasmo, lo abrazó. — Sí, sí, — dijo Verdi con amargura — hoy me abrazas; pero hace un año, cuando te pedí aquellos cincuenta escudos que me hacían falta como el pan, me los has rehusado... — Merelli al principio se extrañó, sin comprender; luego, al enterarse del asunto protestó enérgicamente de su inocencia, afirmando que nadie le había hablado de tal cosa. Se vino a esclarecer en seguida lo ocurrido, cuya culpa recaía sobre el ingeniero Pasetti. Este, "motu proprio", había contestado negativamente al pedido del maestro, creyendo de ese modo interpretar la voluntad del empresario



(7) La ópera fué escrita sin **sinfonía** Pocos días antes del estreno, el suegro de Verdi, paseando por las calles de Milán en compañía del yerno y del común amigo Pasetti, dijo al compositor: — Deberías escribir una sinfonía para tu **Nabucco**. — Ya es tarde: no hay materialmente tiempo.—contestó Verdi. Pero como Barezzi insistiera, el maestro prometió escribirla.

Vueltos al hotel donde se hospedaban, mientras Barezzi y Pasetti comían unos pasteles y bebían vino que habían comprado en un café durante el paseo, Verdi se apartó sentándose a una mesa en un rincón. En pocos minutos de concentración escribió, casi sin correcciones, la hermosa sinfonía.



(8) Originalmente, **Nabucco** terminaba con el envenenamiento de Abigail. En la partitura esa escena fué suprimida.

(9) Se ha dicho, con razón, que más de un trozo de la ópera tiene afinidad ideal con el Salmo 187 de David, referente a la "Destrucción de Jerusalén" (588 años antes de J. C.): **Super flumina Babylonis** La profecía de Zacarías y el coro: **Va, pensiero,** son ejemplos que lo comprueban.

IX

Aumenta la popularidad de Verdi. — Pareceres de la crítica. — *I Lombardi alla prima Crociata.* — Su gestación. — Obstáculos y ridiculeces de la censura. — Estreno entusiástico. — El "Ave Maria" cantada por la Frezzolini. — El coro: "O Signore, dal tetto natio". — Paralelo entre *Nabucco* y *Lombardi.* — Breve intervalo de descanso. — Víctor Hugo y el *Romanticismo.* — *Ernani* en la "Fenice" de Venecia. — La soprano Löwe. — Incidente entre ella y el maestro. — La señorita Mars en el papel de Doña Sol. — El "cuerno" nunca visto. — Carlos V se transforma en Pío IX o en Carlos Alberto, según la ciudad y los acontecimientos políticos. — Valor artístico de *Ernani.*

Con **Nabucco**, representado en los principales escenarios de las ciudades italianas, la popularidad de su autor fué aumentando de día en día. Todos advirtieron lo novedoso de aquella música sugestiva. Y el público, con su fina intuición, comprendió que un nuevo estilo de melodrama, más intenso y humano del que había imperado hasta entonces, se estaba formando.

Verdi renunció desde el principio a la mayor parte de los elementos que constituían el "sine qua non" del éxito teatral de la época, es decir: melodía patética, sentimental; virtuosidades vocales erizadas de dificultades, para lucimiento de tal o cuál cantante, en contra de todo nexo lógico; y cuadratura absoluta del trozo musical. El compositor sincopó este último toda vez que las exigencias del drama lo requirieran para mayor verdad de expresión: substituyó la finura con la fuerza; la belleza abstracta, con el sentimiento profundamente humano.

Es justo, empero, reconocer desde luego, que hubo excepciones. Esas características, en sus primeras obras, no fueron siempre constantes ni equilibradas. Alguna vez siguió los gustos de moda, sin cambiar de rumbo; otras exageró, convirtiendo la pasión en orgasmo y el vigor en violencia; y otras, por fin, desnaturalizó la forma de la composición, trocando en vulgar lo que por su esencia hubiera debido ser delicado. Hay que tener presente, que todo nuevo estilo que tiende a substituir a otro, lleva en sí excesos iniciales: los postulados artísticos se extreman para que,

una vez despojados de la exageración, quede lo substancial de los mismos.

La crítica, como siempre, no vió o no quiso ver esas verdades y contrastó inmediatamente (en su mayor parte) con el favor popular. Este y no aquélla supo valuar el "ethos" de la nueva música. Mientras **Nabucco,** doquiera que se ejecutase, cosechaba laureles, los señores críticos consumían litros de tinta para demostrar que los admiradores se equivocaban; desacreditando, demoliendo, haciendo reservas, aconsejando y poniendo una vez más de manifiesto su impotente pedantería. Muchos años más tarde, después que el glorioso maestro hubo escrito **Aída, Otello** y **Falstaff,** las tres obras más esplendorosas del siglo XIX, la crítica se volvió muy benigna, casi apologética; pero Verdi, que durante toda la vida se había mantenido completamente extraño a sus mordiscos y a sus alabanzas, tampoco entonces se interesó por ella. Nuestro biografado no era de aquellos artistas que mendigan el aplauso o que se sulfuran por juicios adversos... No incurrió en la debilidad de Wagner. Así que los críticos pudieron escribir todo lo que se les antojó y desahogarse a sus anchas sin temor de controversias o polémicas. Cuando más, lo hicieron entre ellos mismos con el edificante acuerdo que todos conocemos. De la legión: Mazzucato, Locatelli, Vitali y Lambertini, serenos y favorables; Romani, Fiorentino y Scudo (este último de verdófobo se volvió verdófilo en lo sucesivo), contrarios y violentos. Nos limitamos, por ahora, a mencionar a los principales de aquel período, y seguimos nuestra biografía, pues la digresión ha sido larga.

Un año escaso (11 meses) fué suficiente para que Verdi tuviera lista la nueva ópera contratada con Merelli. El libreto, preparado por Solera, adaptaba a las tablas la novela homónima de Tomás Grossi. A decir verdad, esa producción literaria no había tenido mucha aceptación, salvo quizá en Lombardía donde el novelista-poeta había nacido. Sin embargo, las situaciones teatrales que hubieran podido sacarse de su argumento eran vivas, y más que suficientes para estimular una fantasía ardiente como la de Verdi, amante de los contrastes, del choque brusco de las pasiones.

El trabajo para componer el libreto, como había ocurrido con el de **Nabucco,** no fué poco: el exigente maestro era muy difícil de conformar (1). Poseedor de una rara intuición escénico-teatral, quería que sus libretistas — aun sacrificando la belleza académica de los versos — le propor-

cionaran escenas claras y sumamente concisas. Nada de divagaciones, prolijidades o pleonasmos: la síntesis ante y sobre todo, tanto en la letra como en la acción. Bella cualidad ésta, que más de un músico de nuestro conocimiento debería por lo menos imitar, si es que no la tiene de naturaleza, evitándonos así sus composiciones soporíferas.

Una vez que la ópera estuvo lista, fué necesario el consentimiento de la censura. Otros obstáculos y otras molestias. El arzobispo Gaisruk no podía vencer la repugnancia que sentía su escrúpulo sacerdotal por figurar en la ópera procesiones, conversiones, bautizos y otros actos religiosos. La Basílica de San Ambrosio en el I acto, el valle de Josafat en el III y el Santo Sepulcro en el IV, parecíanle verdaderas profanaciones. Para evitar tamaña irreverencia, escribió al jefe de policía Torresani a fin de que impusiera los debidos retoques a la ópera; de lo contrario, escribiría inmediatamente a Viena, quejándose. Aquel funcionario quiso complacerle, pero chocó con la firmeza de Verdi. — Mi ópera se dará como la he escrito. Ni una nota menos. Y si no, no la represento. — contestaba invariablemente el maestro.

Fué menester que el poeta y el empresario fueran de Torresani y le rogaran que transara, si no quería malograr el éxito del espectáculo. Para lo cual, adujeron mil razones y pretextos. El funcionario se excusaba enseñando la carta del alto prelado; pero aquellos señores insistieron tanto, que por fin tuvo que ceder, permitiendo la representación íntegra del melodrama. — Bien: hagan no más, — dijo — respondo yo de todo. No quisiera obstar a un talento que promete tanto. — Solamente que, para quedar bien con la Curia, dispuso que en la plegaria de Giselda, en vez de "Ave María" se dijera "Salve María". ¡Ridiculeces increíbles! Esa fué la única modificación; todo lo que el arzobispo pudo conseguir.

Acallada la censura, los ensayos se subsiguieron sin contratiempos, hasta llegar al general. El que fué bastante frío; lo cual no se explica recordando el entusiasmo que todos: cantantes, orquesta y coro, habían demostrado en el anterior ensayo general de **Nabucco**. Ante tal actitud, Verdi no se desalentó, pero se puso bastante malhumorado.

La noche del estreno, fué al camarín de la soprano para animarla. — ¿Cómo está usted? — preguntó a la cantante.

—Muy bien, maestro. — Y creo que todo irá perfectamente. Sin embargo, esa "Salve María"... Me parece que me voy a equivocar: es tan espontáneo decir "Ave"...

—¡Faltaría más! — exclamó Verdi. — Por Dios, ponga atención. Serían capaces de hacernos bajar el telón e interrumpir el espectáculo.

—No tenga miedo, maestro, — agregó sonriendo la Frezzolini. — ¡No se atreverán a tanto! Si será menester, esta noche moriré en el escenario, pero **I Lombardi** han de triunfar.

La inteligente intérprete no se equivocó en cuanto al éxito. Verdaderamente triunfal fué el decretado por la "Scala" en la noche del 11 de Febrero de 1843. Formaban el cuarteto, los cantantes: Frezzolini; Guasco, Severi y Dérivis.

Con **I Lombardi**, por lo que se refiere al contenido patriótico, se repitió (2) en mayor escala lo que había ocurrido con **Nabucco**. El coro de cruzados del IV acto: **O Signore, dal tetto natio,** al llegar a la estrofa: **Noi siam corsi all' invito d'un pio**, se interpretó más tarde como alusión al movimiento liberal encabezado por el Papa Pío IX, quien hizo vislumbrar a una parte de los patriotas italianos una posible unidad nacional bajo su protección; unidad traicionada miserablemente por él mismo a los pocos años de haberla proclamado. Los espectadores se enardecieron con la melodía y las palabras de ese canto; y su popularidad fué aun mayor que la de su hermano de **Nabucco: Va, pensiero, sull'ali dorate.** Los dos coros, a más de otros de óperas posteriores, valiéronle a Verdi el nombre de **"Maestro de la Revolución Italiana"**, que tantas molestias le atrajera de la censura.

Nabucco había sido ejecutado en la "Scala" 8 veces consecutivas, **I Lombardi** lo fueron 27. Tan imponente éxito, superior al de la ópera anterior, no se debe a mayor belleza artística — pues no la tiene — sino a la nota pasional más acentuada. En efecto, **Nabucco** representa al melodrama de formas austeras, cuyo contenido se acerca (no decimos que es igual, ¡entendámonos!) al del oratorio. Lo mismo hubiera podido acontecer con **I Lombardi**, en el que no falta el elemento litúrgico y análogas situaciones, pero el compositor ha preferido poner de relieve el aspecto pasional y humano, y no el religioso. Así se explica el éxito más caluroso. **I Lombardi** no tiene la majestuosidad y la mesura casi general de **Nabucco;** algo febril, impetuoso, paroxismal serpentea en sus escenas; hay en ella mayor porción de vulgaridad y tal aspereza que confina, a veces, con la violencia. Verdi en esta obra es sin duda dramático; pero si admiramos la sinceridad con la cual nos presenta su crea-

ción, advertimos al mismo tiempo que su fantasía se halla todavía en un período turbulento, cuyas escorias nos alegraremos ver desaparecer poco a poco.

No toda la partitura, empero, adolece de estos defectos. Bastaría mencionar la escena del bautizo y muerte de Oronte (final acto III) en que la genialidad se asocia a la forma más expresiva, sin que por ello pierda nobleza y mesura.

Desde **I Lombardi** hasta la aparición de **Ernani**, transcurre un lapso de tiempo casi igual al que media entre aquélla y **Nabucco.** En ese intervalo Verdi descansa o, si se quiere, trabaja mentalmente dando consistencia a las imágenes que pueblan su cerebro.

Desde algunos años, el teatro dramático se venía enriqueciendo con las obras de Víctor Hugo, fundador de la nueva escuela del **Romanticismo.** Aunque en Alemania, Federico Schiller habíale precedido en lo mismo, el genial literato francés, delineando con más claridad y colorido el nuevo estilo, puede considerarse como su verdadero creador. En pocos años, desde el estreno de **Oliverio Cromwell** en 1827 hasta 1843, la inagotable fecundidad del dramaturgo puso en escena: **Hernani, Marion Delorme, El Rey se divierte, Lucrecia Borgia, María Tudor, Angel, tirano de Padua, Ruy Blas y Los Burgraves.**

El romanticismo se había vuelto endémico; por cuyo motivo también Verdi tuvo que seguir la corriente. Con **Hernani** entró de lleno en ese campo, y fué su primera ópera de argumento enteramente profano.

Escribió el libreto un joven poeta veneciano llamado Francisco María Piave; apenas mediocre como literato, pero muy habilidoso en distribuir las escenas, que luego resolvía con rapidez. Ese modesto colaborador verdiano, fué inseparable del maestro durante muchos años: compuso para él 9 libretos (a más de 2 de óperas reformadas) y renunció humildemente desde el principio a su personalidad, para ponerse a disposición del compositor, a quien obedecía ciega y pasivamente. (Véase Cap.: Los libretistas de Verdi).

La primera representación de **Ernani** se llevó a cabo en el teatro "Fenice" de Venecia, el 9 de Marzo de 1844, con los excelentes cantantes: soprano Juana Sofía Lowe, más tarde princesa de Lichtenstein; Guasco, Superchi y Selva (3) El éxito correspondió al enorme interés despertado por el anuncio de la nueva ópera, y fué el tercero entusiástico obtenido en tres años por otras tantas partituras. Todos los

teatros de la península dieron igual juicio, si se exceptúa la "Pergola" de Florencia, donde fué acogida fríamente.

A propósito de **Ernani**, hay dos enécdotas interesantes. La soprano Lowe (Elvira) se había quejado varias veces al maestro porque la ópera no terminaba con algún trozo de "bravura" para ella, en el que pudiera lucir su voz; un **rondó**, por ejemplo, como el de **Lucia**. Verdi negábase rotundamente a acceder a esa petición absurda, que hubiera quitado toda verdad a la escena dramática; pero la cantante, obstinada y vanidosa como todas las hijas de Eva, insistía en su exigencia. (4) Entonces el autor se impacientó, y no solamente no le escribió el **rondó**, sino que ni siquiera fué a felicitarla después del gran éxito obtenido, ni se despidió de ella al marcharse de Venecia. Se limitó a dejarle su tarjeta. (5) Algo análogo, por la misma obra, había pasado en 1829 entre Víctor Hugo y la señorita Mars (Doña Sol). En un pasaje del drama, dirigiéndose al bandido Hernani, la actriz debía decir el alejandrino "Vous etes mon lion superbe et généreux". Decir eso a un bandido que no había revelado aún su alta alcurnia, sin saber que en realidad era Don Juan de Aragón, parecíale inconveniente. Además, el verso era demasiado "atrevido". Hízolo constar varias veces al autor para que lo modificara, sin conseguirlo; hasta que éste amenazó retirarle la parte si seguía importunándole.

La segunda anécdota se refiere al cuerno que figura en la ópera, cuyas notas fatales instigan a Hernani al suicidio. El director de la "Fenice", el conde Mocenigo, estaba escandalizado. — ¿Un cuerno en mi teatro? — exclamaba con el mayor desconsuelo. — ¡Nunca se ha visto tal cosa! — Pues bien: se verá esta vez. — contestó secamente Verdi.

En **Ernani** la censura hincó el diente: lo que no impidió que todos cantaran con intenciones políticas el impetuoso coro: **Si ridesti il leon di Castiglia.** Lo mismo aconteció tres años después con la frase: **A Carlo Magno sia gloria e onor** del concertante final del III acto. Los romanos cantaban: **A Pio nono**, etc., mientras piamonteses y ligures substituían a Carlomagno con Carlos Alberto.

Ernani tiene las mismas cualidades y los mismos defectos que **I Lombardi.** Puede considerársele como la ópera más típica del primer período artístico verdiano, del cual refleja fielmente la personalidad.

JOSÉ VERDI

I Lombardi alla prima Crociata

(1843)

ACTO I: Un breve **preludio** que sirve de apertura, se compone apenas de unos 28 compases de música, por lo que sería casi excesivo darle ese nombre.

Después de un **ff** de la banda interna, con un motivo brillante, empieza inmediatamente el sonoro y alegre **coro** mixto: **Oh nobile esempio!** que cantan algunos grupos de ciudadanos reunidos en la plaza San Ambrosio, en Milán, mientras esperan la llegada del fratricida Pagano, quien viene a implorar perdón de su delito. No toda la **música** de este **coro** responde exactamente al significado de las palabras; pero el movimiento que la informa es de efecto. La escena de las paces entre los dos hermanos Arvinio y Pagano, se desarrolla en un **cuarteto** en el que no faltan melodías inspiradas, aunque el trozo, en conjunto, es algo vulgar. Sigue un hermoso **coro interno,** de claustrales: **A te nell'ora infausta:** nótese la analogía con el del II acto de **Trovatore: Ah! se l'error t'ingombra.** Mediocre el aria de barítono: **Sciagurata! hai tu creduto;** vulgar el **allegro mosso** del **coro** de esbirros: **Niun periglio il nostro seno** con sus notas **staccate** como de costumbre; y poco original otro canto de barítono, una **cabaletta: O speranza di vendetta.**

Lo que viene a continuación, la **plegaria de Giselda** (soprano) es un trozo interesante, si bien esté probablemente un tanto cargado de **arpegios** y se note cierta falta de cohesión entre las dos partes que la componen. En la primera de éstas, el **andante** lleva un hermoso movimiento armónico sobre una sola cuerda; y en la segunda, que empieza con las palabras: **Vergine santa,** la idea melódica se perfila con más precisión, aunque su originalidad es menor.

El **quinteto** final: **Mostro d'averno orribile,** vigoroso y dramático, responde muy bien a la violenta situación escénica (nada menos que un parricidio), destacándose la frase de barítono: **Farò col nome solo il cielo inorridir!** Bastante trivial, en cambio, la **stretta** final: **Va! sul capo ti grava l'Eterno.** En todo este **concertante** se advierte un abuso poco loable de repeticiones de palabras.

ACTO II: Bueno el **coro** de la primera escena, en que toman parte los embajadores, el pueblo y Acciano: **E dunque vero?,** al que sigue una melodía inspiradísima que hizo

época, la **cavatina** de Oronte (tenor): **La mia letizia infondere.** Esta melodía, en su género, si no se repitiera tantas veces la palabra **mortal,** podría servir de modelo. A esta página de mérito, sigue una **cabaletta** de barítono (Pagano el ermitaño): **Come poteva un'angelo,** insignificante. En la partitura figura también otra **cabaletta,** con igual letra y diferente música de la anterior, para que el cantante elija la que más le agrade. No sabríamos decir si las dos **cabalette** han sido escritas contemporáneamente o en diversas épocas: lo que sí — a nuestro modesto entender — el valor de las dos es escaso.

En la escena entre Pirro y el ermitaño, se oye una **marcha** de paso doble militar alternándose entre la banda interna y la orquesta: son los cruzados que llegan. La **marcha** está en carácter. Otras partes, de poca importancia, con el **duettino: Sei tu l'uom della caverna?** y el pedestre **himno** de guerreros cruzados, **allegro vivace ff.: Stolto Allhà!... sovra il capo ti piomba,** no llaman mayormente la atención. Muy melodioso y de orquestación primorosa, el **coro** de esclavas que acompañan a Giselda: **La bella straniera che l'alme innamora!**

Casi todo el **final** está a cargo de la soprano; en el **rondó** hay variedad de sentimientos bien expresados. Notable la frase plañidera: **Se vano è il pregare che a me tu ritorni.**

ACTO III: Henos a una de las partes descollantes de la ópera, al magnífico **coro,** un tanto litúrgico, de cruzados y peregrinos durante la procesión en el valle de Josafat: **Gerusalem... Gerusalem... la grande, la promessa città!** con una melodía exquisitamente melancólica: **Deh per i luoghi che veder n'è dato.** A igual altura de inspiración se mantiene también el **dúo** de Giselda y Oronte (soprano y tenor): **Teco io fuggo!,** con un expresivo **cantabile** en fa menor: **Per dirupi e per foreste** y un **andantino** con acompañamiento de arpa: **O belle, a questa misera, tende lombarde addio!** de mucho sentimiento. El **allegro** final: **Vieni, sol morte nostr'alme divida...** no desmerece.

Una **scena** y **aria** de Alvino (tenor): **Sì!... del ciel che non punisce,** entrelazada con el **coro** de cruzados, no interesa mayormente. Al llegar a este punto, hay un **solo** de **violín,** estéticamente desigual: empieza con una bellísima melodía patética, pero el **poco più mosso** final, lleno de agilidades frívolas, no responde ya más a la situación dolorosa. Las frases de Giselda y Oronte herido vuelven a conmo-

ver, iniciando una serie de fragmentos a cual más hermoso. El adagio de tenor: **Invano, invano pietosa a me tu sei,** ha hallado en la música el equivalente más apropiado al sentido de las palabras; un destello de verdadera genialidad. El allegro de soprano: **Tu la madre a me togliesti,** la exclamación del ermitaño: **Chi accusa Iddio?...**, la de Giselda: **Qual mi scende al cor favella!,** todas las frases que anteceden al **terceto,** son páginas sugestivas, en que bellezas de índole varia se subsiguen sin interrupción, hasta llegar a la escena del bautizo de Oronte moribundo, con la que termina el acto.

El que quisiera una prueba del alto grado emotivo al que puede alcanzar a veces la música, no tiene más que fijarse en el divino **terceto: Qual voluttà trascorrere sento di vena... in vena!** sobre el que estriba toda la escena Lo que se diga para magnificar este trozo, resultará siempre pálido ante la realidad: hay que oírlo.

Creemos que el genio de Verdi ha rayado pocas veces a tal altura y el teatro melodramático no se ha enriquecido mucho con modelos tan perfectos.

Se inicia con un **andantino a mezza voce** (tenor), símil en eficacia y sencillez al muy conocido: **Bella figlia dell'amore** que abre el **cuarteto** de **Rigoletto,** al que sigue una frase melódicamente estupenda de la soprano: **Deh non morire! attendimi,** casi simultánea a la exclamación del bajo. Luego de unas palabras entrecortadas del tenor y de la consiguiente respuesta de la soprano (acompañadas con violín), vuelve a entrar la voz del bajo, concertando las tres voces en un **crescendo** hasta el **f.** de mágico efecto; después del cual, la sola voz de este último, **tonante,** se destaca con las palabras: **Sperate!... un dì tra gli angeli** y la de los otros dos personajes va entrando sucesivamente hasta el arrebatador período de **slancio.** Con la repetición de la frase, se llega a las palabras: **Attendimi in cielo** cuyas notas tienen un velo de tristeza litúrgica que parece tranquilizar el orgasmo que precede. Finalmente, después de dos compases de **parlante,** el terceto termina .La orquesta sigue en todo el trozo un movimiento **arpegiado.**

ACTO IV: Es natural que después del esplendoroso final del acto anterior, lo que le sigue nos resulte descolorido. Trozos como el terceto, son el fruto de momentos de excepcional genialidad, y no pueden lógicamente exigirse como regla. Además, Verdi, en su primera manera, nos ha acos-

tumbrado a este contraste de páginas sublimes con otras mediocres. Su genio se fué acrisolando poco a poco, hasta que en las últimas tres o cuatro óperas lo hallaremos siempre igual a sí mismo, en una sorprendente síntesis de equilibrio.

El **coro** de espíritus celestiales: **Componi, o cara vergine;** la primera escena en que Giselda cree oír la voz de su amado desde el cielo; y el **aria** de la misma: **Non fu sogno! In fondo all'alma,** comprueban la inferioridad a que hacemos referencia.

Pero el **coro** siguiente, con ser de lo mejor del acto, es también otra de las joyas de la partitura. Su gran popularidad casi nos eximiría de hablar de él, pues bastaría recordar lo de "vox populi vox dei". El célebre poeta José Giusti, refiriéndose a él, dijo una vez: — ...**Che tanti petti ha scossi e inebriati.**

Este solemne **coro** de cruzados y peregrinos: **O Signore, dal tetto natio,** lleva en el **adagio** de la introducción, la idea melódica indicada por la orquesta. La frase es grandiosa y sobre ella se destaca el canto ora enérgico ora elegiaco de los cruzados que dicen haber acudido a rescatar de los infieles el Santo Sepulcro, pero que al mismo tiempo recuerdan — en esa tierra árida y abrazada por el sol — las frescas praderas, los cristalinos lagos y los dorados viñedos de su patria la Lombardía... La serena felicidad de la visión se refleja en una fresca melodía, que procede con un movimiento quebrado, sirviéndole de apoyatura un pequeño diseño del octavín, que juega continuamente con un muy risueño **trino.** Repárese, además, entre la primera y segunda parte, al llegar a las palabras: **ed al labbro più duro e cocente,** en ese pasaje de la orquesta, en que pasa un instante de intensa malincolía. No podría reproducirse con más eficacia la nostalgia. La forma **staccata** del final, no es quizá tan esmerada como la del resto del trozo; no obstante, el defecto no disminuye el efecto.

Otro **coro: Guerra! guerra! S'impugni la spada;** la tentativa de música descriptiva en la **batalla,** comentada por la orquesta y la banda; la **escena** del reconocimiento de Pagano en el ermitaño **(terzettino),** y el **himno** final: **Te lodiamo, gran Dio di vittoria,** contienen aquí y allá algunos fragmentos de buena música; pero, en general, su mérito no es tal como para que el melodrama adquiera por ellos mayor belleza.

JOSÉ VERDI

Ernani

(1844)

Con un **preludio**, en el que hallamos dos ideas temáticas entrelazadas con detalles melódicos interesantes, principia la ópera.

ACTO I: Se abre con un **coro** de bandidos: **Allegri!... beviamo-Nel vino cerchiamo almeno un piacer!**, no todo lo elegante deseable, pero de melodía agradable y fácil de retener. Las frases recitadas de Hernani: **Mercè, diletti amici**, y **Udite or tutti del mio cor gli affanni**, son bastante expresivas; la **cavatina** siguiente: **Come rugiada al cespite** tiene el mérito de ser breve y no perderse demasiado en convencionalismos: su cierre es de efecto, aunque académico. Muy bella la sentimental **cabaletta** de tenor y **coro: Ah tu che l'alma adora.**

En la tercera escena tenemos el soliloquio de Elvira (soprano): **Surta è la notte**, asaz dramático. Sirve de introducción a uno de los cantos más inspirados de esta partitura, que gozó de mucha popularidad. Nos referimos a la hermosa **cavatina** de soprano: **Ernani!... Ernani, involami all' aborrito amplesso,** considerada como una de las mejores del maestro. La idea melódica es rica; su desarrollo en 32 compases, espontáneo, seguro, natural; admirable el empleo de tan sencillos medios para conseguir un efecto musical tan espléndido. No reviste mayor importancia, en cambio, el **coro** de mujeres: **Quante d'Iberia giovani**, lo mismo que el **allegro con brio: Tutto sprezzo che d'Ernani**, es decir, la contestación de la soprano a las sirvientas que le traen regalos de bodas.

En la séptima escena figura un **dúo** entre Don Carlos (el Rey) y Elvira (barítono y soprano): **Qui mi trasse amor possente.** Sus dos partes son igualmente interesantes: suavemente pasional la primera, un **andantino** de barítono: **Da quel dì che t'ho veduta**; enérgica, violenta, la segunda: **Fiero sangue d'Aragona**, que viene a ser la respuesta de Elvira, ofendida ante las pecaminosas propuestas de su señor. La orquesta sostiene el trozo sin mucha riqueza de medios, pero con vigor, a veces con orgasmo. Sigue un **terceto** entre Hernani, Elvira y Don Carlos (tenor, soprano, barítono): **Tu se' Ernani!... m'el dice lo sdegno**, popular por su **motivo**, aunque no muy primoroso artísticamente.

El **final** del acto se compone de varias partes. Empieza con una **cavatina** de bajo (Silva): **Infelice!... e tuo credevi sì bel giglio immacolato!** precedida de recitados de efecto. Esta **aria**, expresiva al principio, pierde en la **cadenza** buena parte de su encanto, repitiendo hasta la saciedad las palabras: **far di gelo ancora il cor** y terminando académicamente. El **allegro: Infin che un brando vindice**, es común.

Sigue un magnífico **concertante**, en forma de **cuarteto** y **coro** (tenor, soprano, barítono y bajo): robusta página musical, en la que la fantasía del maestro brilla en todo su esplendor. Se inicia con el **declamato sottovoce** de Don Carlos: **Vedi come il buon vegliardo or del cor l'ira depone,** al que contestan los demás con frases en **staccato** hasta las palabras: **...la presenza del suo re,** una **escala** de notas **marcate**, después de las cuales las partes conciertan. A continuación, se delinea una amplia frase melódica que sirve de tema a la segunda parte del trozo hasta su conclusión en unísono, de gran efecto fónico.

ACTO II: Baile en el palacio de Don Ruy Gómez de Silva. La música de danza que se oye es muy brillante; el **coro: Esultiamo!... Letizia ne innondi...** se alterna y funde con ella. Nótese el tiempo de **galop,** con el contraste de los dos cantos. Bello el **terceto** (tenor, soprano, bajo): **Oro, quant'oro ogni avido puote saziar desio,** luego de dramáticas declamaciones del bajo Silva y otras del tenor Hernani, entre las que se destaca la exclamación de este último, al ofrecer su cabeza: **Il capo mio.** Sigue un **dúo** de tenor y soprano: **Ah morir potessi adesso!,** interesante por la fusión de las voces en **tercera,** y que con la entrada de Silva se transforma en **terceto: No, vendetta più tremenda,** perdiendo un poco en belleza y volviéndose un tanto común. El **aria** de barítono: **La vedremo o veglio audace** no es más que la primera parte del **dúo** de éste y el bajo. Luego de una **escena** entre el **coro,** Rey, Silva y Elvira, quien pide clemencia al monarca por Hernani, tenemos el popular **allegro: Vieni meco sol di rose,** exquisita, fluidísima cantinela que deleitó a nuestros abuelos. Hay partes dialogadas eficaces en el siguiente **dúo** de Hernani y Silva: **A te, scegli, seguimi;** en este punto figura el episodio del cuerno de caza que tanto escandalizara al empresario de la "Fenice" de Venecia. Hernani entrega a su rival que le ha salvado la vida, el mencionado instrumento, diciéndole: **Ecco il pegno** etc. **Se uno squillo intenderà tosto Ernani morirà.** El **dúo**

continúa con el juramento de ambos y termina con un **unísono: In arcion, in arcion, cavalieri** en que toma parte también el **coro.** No puede negarse que el efecto se consigue; pero éste es más bien vulgar.

ACTO III: Representa el mayor esfuerzo del compositor. Lo componen seis escenas orgánicas, que sintetizan admirablemente la situación. El hecho acaece en los subterráneos de Aquisgrán, ante la tumba de Carlomagno, donde los conjurados — encabezados por Silva y Hernani — se han citado para asesinar a Don Carlos. Después de 15 compases de **preludio** y algunas palabras del monarca y de su escudero, el primero se queda solo. En su monólogo: **Gran Dio! costoro sui sepolcrali marmi,** en pocas frases de encantadora sencillez, tenemos un modelo de declamación lírica. Obsérvese también cómo en este momento de sumo interés teatral, el libretista ha sabido escribir versos mucho más nobles que los demás de la obra. La escena termina con una gran **aria** de barítono: **Oh de' verd'anni miei** Los primeros agitados compases que la abren, llaman la atención por el característico, insistente diseño de los violoncelos; luego el canto se explaya con una frase inesperada, de fuerza: **E vincitor de' secoli il nome mio farò.**

La cita de los conjurados: **Ad Augusta! Per Augusta!** y la llegada de Hernani y Don Ruiz Gómez de Silva, demuestran la gran intuición teatral del músico, quien ha sabido poner de relieve con eficacia la situación. El impetuoso, magnífico **coro: Si ridesti il leon di Castiglia,** es un poderoso **unísono,** digno hermano de los célebres de **Nabucco** y **Lombardi.** Imposible pedir mayor dinamismo musical. Como los dos gemelos mencionados, tuvo carácter político en la epopeya del Resurgimiento italiano.

Henos ahora al famoso **final concertante** del acto: **Oh sommo Carlo - più del tuo nome le tue virtudi aver vogl'io,** un trozo de bien merecida popularidad. Con él, Verdi nos da otro hermoso ejemplo de cómo resuelve las grandes situaciones escénicas. Los medios que emplea, como de costumbre, son sencillos y claros; consiguiendo, no obstante, el mayor efecto. Sirvan de ejemplo: la frase, casi hablada, del Rey: **Perdono a tutti** y la **cadencia** en **mayor: A Carlo Magno sia gloria e onor.** En esta última, la sonoridad está llevada a su máximo, aunque con una tesitura quizá excesivamente alta.

El célebre compositor y pianista húngaro Franz Listz,

acostumbraba ensalzar este concertante, definiéndolo — con el más hermoso aún de **Rigoletto** — "la prueba más evidente del genio de Verdi".

ACTO IV: Viene a ser el más conciso de toda la ópera. Se abre con un **coro** festivo: **Oh come felici gioiscon gli sposi!,** de mucho movimiento y con un **trino** de bello efecto. La escena entre Hernani y Elvira, después del coro nupcial, el **andante a due** en **sol: Fino al sospiro estremo un solo core avremo** es pasional; a la entrada del anciano Silva exigiendo a Hernani el cumplimiento de su promesa, el tenor tiene un canto expresivo a la par que desesperado: **Solingo, errante, misero.**

La ópera termina con un **terceto** de grandes líneas, sobre un movimiento 3|4 **andante assai mosso.** El trozo es de importancia capital y no podría cerrar más felizmente el melodrama. ¡Qué derroche de melodía! Cuánto dolor en el ruego de Elvira: **Ma che diss'io? perdonami....;** fuerza en la invectiva de Silva: **L'ami? morrà costui, per tale amor morrà** y desesperación en los **cantabili** de Hernani: **Quel pianto Elvira ascondimi,** y **Un giuramento orribile!**

La catástrofe se aproxima. Silva exige a Hernani que cumpla su juramento. La orquesta hace oír las notas del cuerno fatal, como una terrible reclamación. Hernani se hunde un puñal en el pecho.

Verdi ha afrontado esta escabrosa situación, en la cual lo patético se mezcla con lo trágico, con grave peligro de caer en lo grotesco y, superfluo es decirlo, ha salido airoso de la difícil prueba. Ha conseguido conmovernos profundamente. Siempre que su música ha tenido que comentar situaciones dramáticas verdaderamente humanas como la presente, lo ha hecho con tanta habilidad que las notas se han asemejado a lágrimas.

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) Verdi, a menudo, no estaba conforme con los versos que le escribía su libretista Solera. Odiaba sobremanera todo lo que fuese académico, frío o convencional. Por lo que, más de una vez, habíale hecho rehacer las estrofas, para que les infundiera más color y pasión.

En el III acto de **I Lombardi,** Solera había escrito la letra de un dúo para Oronte y Giselda, que no era del agrado del maestro. — Necesito algo pasional — decíale — y no estas frases sin carácter. — Un buen día, cansado ya de repetir la

misma cosa, como viera que su colaborador se dejara llevar demasiado de la pereza, le encerró con llave en la pieza (lo mismo había hecho en circunstancias análogas, en tiempo de **Nabucco**), diciéndole al salir: — Escribe el dúo o no saldrás de aquí.

Solera tuvo que soportar la agresiva determinación del maestro. Sentóse al escritorio y concentrando todas sus facultades, se puso a garabatear unas cuantas hojas de papel. Pero la inspiración se rebelaba: después de dos versos, chocaba contra un obstáculo insuperable. Entonces se paseó por la pieza, contrariado por su aridez e imprecando contra la inexorable imposición de su amigo, quien lo había encerrado como un pájaro en la jaula. Abrió un armario... ¡Dioses del Olimpo! Varias botellas de vino, perfectamente alineadas, estaban esperando la mano indiscreta que las profanara. La tentación venció sin excesivo esfuerzo los débiles escrúpulos... Cada palabra que volvió a escribir fué precedida de un sorbo del licor de Noé que tonificaría sus ideas, y por un respetuoso brindis a la salud del maestro.

Cuando éste volvió, al cabo de algunas horas, encontró al poeta con los ojos chispeantes y un montón de papeles delante de sí. — ¡Ah, bien! — exclamó con satisfacción. — Veo que has trabajado. — Como Solera había borrado los rastros de su delito, Verdi no podía darse cuenta de buenas a primeras de que los ojos del libretista no relucían por el sagrado fuego de la inspiración, sino por una causa mucho más prosaica...

Al tomar la hoja donde el poeta había consignado su postrer esfuerzo, su rostro cambió de color: — Ah, desgraciado, ¡miserable! — rugió — ¡Esto es todo lo que has escrito!—En la hoja, adornada con infinidad de borrones y garabatos, había escrito los versos:

Avrai talamo l'arena
Del deserto interminato... y pare de contar. El libretista se había estancado allí.

Verdi repitió varias veces, en voz alta, la media estrofa, paseándose nerviosamente por la pieza. — "Arena"... "Interminato"... — repetía con su bella voz baritonal. — Espera... — Y en un arranque de lirismo casi salvaje, completó:

Sarà l'urlo della iena
La canzone dell'amor.

Estos dos versos han quedado tal cuales en el libreto.

Esta otra anécdota, que se refiere a **I Lombardi**, aunque de diferente género, se relaciona también con el compositor y el libretista.

Solera, escribiendo los versos de la última escena del III acto de la ópera, — bautizo y muerte de Oronte — se dió cuenta inmediatamente de haber proporcionado al músico una situación teatral de excepcional eficacia. En consecuencia, entregándole la letra, le dijo: — Yo de mi parte he hecho cuanto he podido; ahora te toca a ti hacer otro tanto.

Apenas Verdi hubo terminado de ponerla en música, llamóle al piano y le ejecutó el divino **terceto**. Una vez concluído,

obedeciendo a un recíproco y simultáneo impulso, ambos artistas se encontraron abrazados llorando.

* *

(2) Verdi, en un cuadro sinóptico de sus composiciones (que comprende los melodramas hasta **Traviata** inclusive), escrito de su puño y letra, menciona como intérpretes de **I Lombardi** a: Frezzolini, Poggi, Collini y Monti, en vez de los que consignamos nosotros. Seguramente el maestro habrá confundido el nombre de los cantantes que interpretaron la misma ópera en otras ocasiones con los de la noche del estreno, pues todos los biógrafos y los mismos anales de la "Scala", nombran a los que dejamos escritos.

*

FREZZOLINI (Herminia), soprano de Orvieto (Italia), estrella del arte lírico. Nació en 1818 del bajo cómico José Frezzolini, para quien Donizetti escribió el **Elisir d'amore.** Desde muy joven, bajo la dirección de su mismo padre primero, luego con el gran tenor García (padre de la Malibran) y finalmente con Mancini, en cuya academia se perfeccionó con el célebre tenor Nicolás Tacchinardi, sobresalió por sus excepcionales aptitudes líricas; lo cual no era tan fácil si se piensa que su actuación coincidió con la época de oro de los artistas canoros en Italia.

Su primera presentación al público, tuvo lugar en carnaval, en la **Academia Filarmónica**, luego debutó en el teatro "del Cocomero" (Florencia) en 1838, con **Beatrice di Tenda** (Bellini) y **Marco Visconti** (Picchi). El mismo año cantó **Inés de Castro** (Persiani) en Siena, luego pasó triunfalmente por los principales teatros de la península, Europa y América. El período de su mayor esplendor, puede resumirse en los siguientes nombres y fechas: Milán (Scala) 1840-41: **Le due illustri rivali** (Mercadante), **Lucrezia Borgia** (Donizetti), **I Corsari** (Mazzucato), **Giovanna II** (Coccia) en 1840; en 1841: **Beatrice di Tenda** (Bellini) e **Il Proscritto** (Nicolai): Turín 1841— (Módena 1841 — Londres (Teatro de la Reina) 1842 — Milán (Scala) 1843: **Vallombra** (Ricci), **Lucrezia Borgia,** estreno de **I Lombardi** — idem 1845: estrenos de **Rosvina de la Forest** (Battista) y **Giovanna d'Arco** (Verdi); Nápoles (San Carlos) 1846: estreno de **Orazî e Curiazî** (Mercadante); Génova (Carlos Félix) 1847 — Venecia (Fenice) 1847 — San Petersburgo (Imperial) 1848-49 — Madrid 1850.

Puede decirse que después de la Malibran, a paridad con Judit Pasta, la Frezzolini fué la soprano más descollante de su tiempo. Voz soberbia y de timbre purísimo; dicción perfecta, pronunciación castiza como ninguna; gesto dramático siempre eficaz aunque contenido, aristocrático; habilidad suma en pasar de un estado de ánimo a otro completamente antitético, como ser: de la alegría al dolor, de la ira al llanto, de la violencia increpante al ruego. Su repertorio fué vastísimo, siendo admirada en todas las interpretaciones. Mucho seleccionó en las obras de Donizetti: **Anna Bolena, L'Elisir d'amore, Lucrezia Borgia, Parisina, Lucia** y **Linda di Chamounix;** de Bellini cantó: **Sonnambula, Norma, Beatrice di Tenda** y **Puritani;** de

Verdi casi todos sus melodramas hasta **Ballo in maschera**, empezando por **I Lombardi** y siguiendo con **Ernani, Giovanna d'Arco** (escrita expresamente para ella), **Rigoletto, Trovatore** y **Traviata.** También descolló en **Don Juan** de Mozart y en **Marta** de Flotow.

La Frezzolini se casó en primeras nupcias con el tenor Antonio Poggi, al cual había conocido en París, pero al poco tiempo se divorció, casándose en la misma ciudad con un industrial.

Falleció en la capital francesa, en Febrero de 1884.

*

GUASCO (Carlos). Célebre tenor piamontés (1813-1876), de Solero (Alejandría).

Su pasión por la música se reveló desde niño, aprendiendo sin ayuda de maestro varios instrumentos: violín, flauta y mandolín. Algo más tarde, en la adolescencia, pareció desistir de su pasión infantil y se dedicó con entusiasmo al estudio de las matemáticas, llegando a ser agrimensor y ejerciendo esa profesión en su pueblo natal. Sin embargo, la tentación de las tablas volvió a vencerle al poco tiempo: la ocasión se la brindó un modesto maestro de música que, al oírle cantar, se encantó de su magnífica voz y le propuso darle las primeras lecciones de canto.

Después de perfeccionarse durante tres años en el Conservatorio de Milán, hizo su estreno en la "Scala" (1836) con **Guglielmo Tell** de Rossini. En ese teatro cantó en las temporadas de 1841-44: **La Vestale** (Mercadante), **Caterina di Cleves** (Savi), **Le nozze di Figaro** (L. Ricci), **Corrado d'Altamura** (F. Ricci),**Ildegonda e Rizzardo** (Graffigna), **Il giuramento** (Mercadante), **Bianca di Belmonte** (Imperatori), **Vallombra** (F. Ricci), **Lucrezia Borgia** (Donizetti), **I Lombardi, Ernani** (Verdi), **Saffo** (Pacini), **Ermengarda** (Sanelli), **I Luna ed i Perollo** (Bona).

Desde esa fecha su celebridad estuvo cimentada y su carrera fué una continua sucesión de éxitos triunfales en Italia, Francia, España, Rusia y Austria.

Repertorio sobresaliente: **Nozze di Figaro** (Mozart), **Linda di Chamounix** (Donizetti), **Barbiere, Guglielmo Tell** (Rossini), **Pirata, Norma** (Bellini); **Lombardi** y **Ernani** (Verdi).

* *

(3) **LOWE** o **LOEWE** (Juana Sofía). Insigne cantante alemana, de Oldenburg (1815). Esta soprano,a más de una hermosa voz, tuvo también un físico muy agradable. Estudió en Viena con el maestro italiano Ciccimara, y se presentó al público por primera vez en 1832; luego fué adquiriendo gran renombre en sus "tournées" en las principales ciudades de su país.

En 1841 visitó París, pero el público la acogió con manifiesta frialdad; lo que la afectó profundamente. En Italia, en cambio, gozó del favor popular a pesar de ser "tudesca", y como tal representante de una raza odiada, especialmente en aquellos tiempos de fiebre patriótica. Su arte venció ese inconveniente: supo cautivarse simpatías y hacerse aplaudir con

entusiasmo. Donizetti (del cual créese que fué amante) escribió para ella su **Maria Padilla,** estrenada en la "Scala" en 1843; Verdi también la quiso protagonista en dos de sus principales obras del primer período: **Ernani** (1844) y **Attila** (1846).

Casándose con el príncipe de Lichtenstein, se retiró de las tablas, falleciendo en Buda-Pest en 1866.

*

SELVA (Antonio). Bajo profundo español. En 1864 cantó con éxito **Mefistofele** (Boito) en Barcelona.

* *

(4) El libretista Piave, para complacer a la Löwe, había escrito la letra del **rondó: Voci di gioia, voci di giubilo,** mas cuando se lo enseñó a Verdi, éste lo puso como un trapo.

—¿Quieres que eche a perder la mejor escena de la ópera, con estas tonterías? — exclamó enfurecido. El poeta se convenció de lo inoportuno de su paso y las estrofas fueron a parar al canasto.

* *

(5) Según Folchetto, en el otoño del mismo año (1844), la Löwe cantaba **Ernani** en Bolonia. Verdi, volviendo de Roma, se hallaba también casualmente en la misma ciudad. Apenas lo supo la Löwe, le escribió dos palabras amabilísimas; excuso decir que el maestro no esperó la segunda edición, y fué a visitarla inmediatamente haciendo las paces. Dos años más tarde escribía para ella **Attila**.

X.

Fecundidad verdiana: ocho partituras en cinco años. — Período de inferioridad artística. — Excepción de *Macbeth*. — La cantidad en lugar de la calidad. — Lo que habían hecho antes de Verdi: Rossini, Donizetti, Pacini y después, Petrella. — Verdi se despoja de las escorias de su arte. — *I due Foscari*: donde y cuando fué escrito. — El público de la "Argentina" protesta po rel encarecimiento de las entradas. — Influencia de ese malhumor en el éxito del estreno. — El éxito aumenta en las noches siguientes. — La tragedia de Byron: sus deficiencias. — Defectos de la ópera. — Motivos conductores: leit-motivs. — Opiniones de Rossini y Donizettí. — *Giovanna d'Arco*. — La doncella de Orleáns en las tragedias de Voltaire y de Schiller. — El primero la ultraja, el segundo la falsea. — Inperdonables errores históricos. — Estreno en la "Scala": éxito mediocre. — Su eliminación del repertorio. — Fugaces éxitos con la Stolz y la Patti. — *Alzira*. — El maestro no se encariña con el argumento. — Estreno en el "San Carlo" de Nápoles. — Fiasco.

En el lapso de tiempo comprendido entre la aparición de **Hernani** y el estreno de **La Battaglia di Legnano**, la fantasía de Verdi fué sometida a un esfuerzo demasiado or-

gástico para que sus frutos pudieran resultar todo lo artístico que era dable esperar. En efecto, estudiando la producción verdiana, nos es fácil comprobar en aquellos cinco años (1844-1849), fecundísimos, ricos nada menos que de ocho partituras: **I due Foscari** (1844), **Giovanna d'Arco** (1845), **Alzira** (1845), **Attila** (1846), **Macbeth** (1847), **I Masnadieri** (1847), **Il Corsaro** (1848), y **La Battaglia di Legnano**, sin contar la ópera **I Lombardi** reformada en **Jérusalem** (1847) las consecuencias de una labor apremiante, por la que el artista no ha podido concebir ni orgánicamente, ni con pureza de líneas o nobleza de forma. Ese período de actividad puede definirse como un paréntesis de inferioridad artística, o sea, como una especie de crisis de las facultades de Verdi, ansiosas de ennoblecerse después de haber consumido todos los elementos impuros en una fiebre salvadora. Téngase presente que nosotros hablamos en línea general, analizando el conjunto de la producción; porque — como es natural — ni todas las óperas ni todo lo escrito se prestan a esta definición absoluta. La ópera **Macbeth**, por ejemplo, es un melodrama notable bajo más de un aspecto y digno de la pluma del autor de **Rigoletto** y **Aída.** Asimismo, muchos trozos de música aquí y allá, en las demás óperas mencionadas, revelan la garra del león, soñoliento sí pero no dormido.

Por otra parte, igual fenómeno ha ocurrido a menudo con otros artistas. Todas las artes nos ofrecen casos análogos, en que talentos de primera magnitud han sufrido momentos de flaqueza espiritual. Siempre que la cantidad ha sido exagerada, la calidad ha debido cederle su plaza.

Si eso ha acontecido con artes como la literatura, pintura, escultura o arquitectura, más o menos representativas, con mayor razón puede decirse con la música, que es la más abstracta de todas. Este arte es un producto casi esencialmente intelectual del hombre y emana de un procedimiento interior, sin que pueda inspirarse como las demás artes en la imitación o en la copia de la naturaleza.

Rossini, Donizetti, Pacini y Petrella (para no citar más que algunos de los músicos eminentes de escuela italiana) son ejemplos típicos. Rossini escribió cuarenta óperas en diecinueve años (dejando pasar luego cuarenta sin escribir ninguna); componía cuatro o cinco partituras al año: serias o bufas, le era indiferente; esperaba los últimos días antes del vencimiento de sus contratos para disponerse a trabajar... Ya puede comprenderse cuanta parte de ellas

no fuera más que el resultado de trabajo forzado, sin inspiración ni verdadera llama artística que la iluminara. ¡Y no se nos venga a decir, basándose en un vulgar prejuicio, que a todo eso suple la genialidad! No es cierto. Ante todo el genio es intermitente y no constante; luego es absurdo creer que pueda prescindir completamente de la voluntad y la aplicación. Horacio recomendaba la lima. Sabemos perfectamente que bastan y sobran el **Barbero** y **Guillermo Tell** para la fama de un músico, pero si exceptuamos cuatro o cinco melodramas más (y no por entero) queda una producción enorme ¡completamente olvidada! Toda ella ha sido fabricada (es la palabra) con no disimulada indiferencia, casi diríamos con sarcasmo, a la "sans facon" y con prodigalidad... El gran Rossini, sin darse cuenta, ha profanado la divina facultad del genio, desencajándola de su esfera natural y sometiéndola a un esfuerzo ímprobo, cuyos resultados han sido a menudo contraproducentes.

Donizetti, en ese sentido, fué también un infatigable. ¡Sesenta y cuatro óperas! Tanto trabajo ha de haber influído sin duda en el terrible desgaste nervioso que en sus últimos años le llevaron a la locura. Aunque el carácter de Donizetti fué muy diferente del de Rossini, pues el músico estaba enamoradísimo de su arte y no escribió nunca "en broma" por serle desconocido el sarcasmo que en su colega era una especie de segunda naturaleza, la mayor parte de sus obras lleva el mismo pecado de origen: labor apresurada, sin retoque y sin pulido. Llegó hasta a comprometerse con el empresario Barbaja del "San Carlo" de Nápoles, a escribirle durante tres años seguidos, cuatro óperas anuales: dos serias y dos bufas.

Pacini y más tarde Petrella, fueron otros dos músicos que se carecterizaron en obras de tal género (salvo **Saffo, Jone** y fragmentos de otras pocas), aunque refiriéndonos a ellos el caso es algo distinto, pues esos maestros fueron talentos fecundísimos y no genios.

Volviendo a Verdi, diremos que si es de sentir que esa media docena de óperas no resultaren siempre dignas de sus hermanas que las habían precedido y menos de las que las siguieron, nos alegramos, en cambio, ver que con ellas la mente del maestro sufre las últimas convulsiones. Poco a poco, las escorias de su arte suben a flote en el crisol que la purifica, eliminando las impurezas. Su maravillosa fuerza dramática no necesitará ya recurrir al paroxismo de sonoridades espeluznantes, rumorosas y poco artísticas; ya

no se oirán los trombones tronar notas que quiebran los vidrios; las cornetas no chillarán continuamente persiguiendo a los cantos hasta cubrirlos: los octavines no silbarán a cada momento sin causa justificada. Más armonía y serenidad, arte más puro y menos violencia: todo esto es lo que notaremos a partir de **Luisa Miller.**

A los ocho meses del estreno de **Ernani,** el 3 de Noviembre de 1844, otro melodrama estaba listo para su ejecución: **I due Foscari.** Verdi lo había escrito en Busseto, en la pieza "verde" (por su empapelado) de la casa de su bienhechor Barezzi. En el dintel de la puerta de esa pieza, en un letrero encerrado en un pequeño marco negro, todavía hoy puede leerse lo siguiente: **Pieza de Verdi** y más abajo: **Escrito por José Verdi la noche del 13 de Septiembre de 1844, mientras componía "I due Foscari" para Roma.**

La noche del estreno, el público de la "Argentina" estaba bastante malhumorado: los precios de las entradas le parecían exagerados. Las butacas, de veinte **baiocchi** (el **baiocco** era una moneda muy grande de los estados romanos (pontificios), equivalente a cinco céntimos) habían subido a cuarenta; los palcos en proporción. Ese estado de cosas predispuso mal a los espectadores, quienes concurrieron al espectáculo con el firme propósito de exigir lo más posible y silbar sin misericordia a la primera oportunidad que se les presentase. De ese modo tratarían de equiparar los gastos con los derechos...

El estreno no pasó sin contraste; sin embargo, en general la ópera gustó, y varios trozos fueron aplaudidos sinceramente. El éxito se debió en buena parte — a más del valor intrínseco de algunos pasajes de la partitura — a la interpretación impecable de los cantantes, especialmente: Barbieri-Nini; De Bassini y Roppa. (1) En las noches siguientes el espectáculo marchó mucho mejor; el resentimiento del público fué disminuyendo poco a poco, hasta convertirse en una franca aprobación. A pesar de la favorable reacción de los espectadores y la regular popularidad de que gozó la ópera durante unos años, nosotros, críticos objetivos, no podemos atribuir un valor absoluto a la causa que hemos mencionado. Otros motivos influyeron en el escaso éxito de la primera representación: el aumento del precio de las entradas no fué el único ni el principal.

Ante todo, la tragedia que sirvió de argumento. Su mismo autor, Byron ha declarado que la obra nunca le satis-

hizo completamente. Una carta dirigida a su editor John Murray lo atestigua. Hay en la tragedia escaso enredo, pobreza de acción, extremada sencillez y monotonía. El libretista Piave, que no era un águila, no pudo menos de reproducir esos defectos, agregándoles a más los propios. El músico los subsanó como pudo.

La ópera de Verdi, además de haber sido escrita — como se dijo — con apremio, tanto que en ciertos pasajes parece más bien obra de un aficionado que de un gran maestro, resultó uniforme, sombría y pesada. El abuso que en ella se hace de "modos menores" — tan agradables usados con moderación — termina por cansar; la melodía no es siempre clara ni original; la orquesta a menudo rutinaria. Con esto no queremos decir que toda la ópera adolezca de estos defectos. Como veremos en el estudio de la misma, algunos trozos merecen ser exceptuados.

En **I due Foscari**, el compositor emplea por primera vez los motivos conductores que caracterizan a los personajes. Esta novedad (para Verdi, entendido, pues otros músicos habían hecho lo mismo antes que él), del lado técnico, es lo más interesante de la partitura. Más tarde, Wagner, con su concepción paradógica del drama lírico, debía dar valor de dogma a ese elemento de composición, sirviéndose por analogía, aunque de una manera muy distinta, de leit-motivs convencionales como si fueran sonidos personificados y de valor absoluto.

Esa aplicación llegó hasta el extremo de pretender representar objetos materiales, colores, impresiones visivas y táctiles. Ahora bien: no hay quién no advierta en ello el absurdo pues, si es admisible que la música pueda reproducir (en sentido muy genérico y convencional) un carácter, las pasiones humanas e idealizar algunos sonidos onomatopéyicos, es ridículo querer describir un anillo, una espada, un casco, una lanza, un filtro, etc. como ha creído hacerlo el operista sajón. Pero este argumento, necesitaría para su ilustración un tomo entero, que quizá escribiremos ocupándonos de **WAGNER y el WAGNERISMO.**

I due Foscari, a pesar de sus defectos, merecieron elogios de Rossini y Donizetti. El primero escribió a Verdi: "Vuestros **Foscari** entusiasmo en Florencia; otro tanto ocurrirá con **Giovanna d'Arco** en Milán. El segundo, después de haber oído esa ópera, exclamó: "¡Francamente este hombre es un genio! Le cuesta, es verdad, hallar los motivos que le hacen falta... pero, una vez encontrados, los imprime en

el oído como recuerdos imborrables". Probablemente en este juicio del cisne de Bérgamo, influiría la intuición de su fin inminente, queriendo con esas palabras indicar en Verdi a su único posible sucesor. ¿Cómo explicar, sino, que esperara cabalmente **I due Foscari,** ópera de mérito mediocre, para reconocer la genialidad de Verdi, habiéndolo podido hacer con más razón en base a las audiciones de **Nabucco, Lombardi** y **Ernani,** melodramas superiores en mucho a aquél?

En menos de tres meses y medio, una nueva ópera está terminada. Para el libreto, Verdi deja momentáneamente a Piave y recurre otra vez a Solera. El estreno de la nueva composición ha lugar en la "Scala", en la cual el compositor había obtenido sus primeros verdaderos triunfos; pero después de esta **Giovanna d'Arco**, Verdi no escribe más para ese teatro, ya sea por el escaso entusiasmo despertado por su heroína o por otras causas que nos son desconocidas. Lo cierto es que transcurren cuarenta y dos años, hasta la aparición de **Otello** (1887), sin que ese magno templo del arte se honre con un nuevo estreno del célebre compositor.

El libreto de **Giovanna d'Arco** ha sido sacado de la tragedia romántica homónima de Schiller. Este gran poeta ha escrito versos soberbios, nadie puede discutirlo, empero sus creaciones teatrales no siempre han sido humanas, por lo que la crítica lo ha censurado a menudo con razón. Sirva de ejemplo esta **Juana de Arco** incolora, indefinida, un conjunto híbrido de natural y sobrenatural. Dejándose llevar demasiado de su temperamento nórdico, ha hecho de la protagonista a un ser suspendido entre el cielo y la tierra, cuando — muy probablemente — no ha sido más que una neurótica heroica.

Voltaire, en su poema, deja muy mal parada a la doncella de Orleáns: casi la ultraja. Schiller, en su tragedia, la falsea. En la obra del romántico alemán se advierten errores históricos imperdonables: figúrese que hace morir a la heroína en el campo de batalla, cuando es público y notorio que, después de haber sido tomada prisionera en Compiègne, fué quemada viva en Rouen. El libretista no quiso, o mejor dicho, no supo corregir a Schiller... al contrario. A más de conservar en el libreto los errores de la tragedia original, agregó otros por su cuenta. De modo que, entre Schiller y Solera, tenemos una personalidad de Juana de Arco sumamente falsa. Un Carlos VIII imbécil que se enamora de la pastorcilla de Domremy; el padre de ésta que la acusa de brujería ante el pueblo y ella — no se atina el por qué — se

encierra en un mutismo acusador, cuando hubiera muy bien podido disculparse con pocas palabras...; coros celestiales e infernales que se alternan en la acción, con la verdad dramática que el lector puede deducir, y Juana que muere en la batalla y resucita bajando de la camilla sobre la cual los guerreros franceses la llevan, ¡muriéndose luego por segunda vez! Esta última situación es de las más grotescas que puedan concebirse.

Teniendo presente todos estos factores negativos, a más de la negligencia del compositor en escribir la música, hallaremos plenamente justificado el poco éxito alcanzado por la partitura. (2)

La noche del 15 de Febrero de 1845, el público de la "Scala" dispensábale, a pesar de todo, una honrosa acogida, no tanto porque sus cantos le hubiesen conmovido profundamente, cuanto por la interpretación magnífica. Cantaban: Frezzolini; Poggi y Collini. (3) La primera se hallaba en todo el esplendor de su voz y belleza: los espectadores fueron galantes con la "prima donna"...

Esta ópera no tardó en ser eliminada del repertorio. Su estructura no podía ser vital por sólo algunos trozos inspirados y de buena hechura. El mismo Verdi lo reconoció, no bastando los fugaces éxitos conseguidos por la Stolz en 1865 ("Scala") y la Patti en 1868 ("Opéra"-París) para hacerle cambiar de parecer. (4)

Otra obra, inferior aun y no poco a la anterior, es la que se estrena a los seis meses, el 12 de Agosto de 1845, en el "San Carlo" de Nápoles. El libreto, esta vez, no es de Solera, sino de un colaborador nuevo: Salvador Cammarano, quien ocho años después, escribirá para Verdi el de **Trovatore** que, si no es un florilegio literario (¡oh, no!), tiene por lo menos el mérito de haber servido a una de las más bellas inspiraciones verdianas. En el presente caso, con **Alzira,** no ocurre lo mismo: en parte debido al limitado interés del argumento, en parte, a la aversión instintiva del maestro en ponerlo en música. La tragedia original de Voltaire, no había tenido tampoco mayor aceptación, de modo que la nueva partitura nace bajo malos auspicios. Parece que Verdi en ese tiempo estuviera enfermo, (5) lo que justificaría la desgana que no trata de ocultar. El resultado fué que la obra resultó mala y a nada valió la interpretación superior de artistas cuáles: Tadolini; Fraschini y Coletti. (6) El público del "San Carlo" manifestó su desconformidad y el nuevo melodrama, después de una sola eje-

cución, desapareció en un olvido piadoso.

Verdi tuvo siempre un gran cariño a sus producciones menos afortunadas, del mismo modo que el padre siente quizá mayor afecto por su prole defectuosa. Lo prueba su esmero en retocar óperas que al principio no obtuvieron el éxito que él esperaba y que creía factibles de perfeccionamiento, como ser: **Macbeth, Stiffelio, Simon Boccanegra, Forza del Destino y Don Carlos.** Pero, por lo que se refiere a **Alzira, Il finto Stanislao** antes e **Il Corsaro** después, no se forjó nunca ilusiones: las abandonó a su destino.

I due Foscari
(1844)

El melancólico **preludio** que sirve de exordio es de pequeñas proporciones, pero expresivo. El drama empieza en seguida.

ACTO I: Los miembros del famoso Consejo secreto de los Diez (República Veneciana) van reuniéndose para juzgar a Jacobo Foscari, hijo del Dux, acusado de haber hecho asesinar al presidente de ese tribunal supremo, Ermolao Donato. El **coro sottovoce: Silenzio... mistero... qui regnino intorno,** de ritmo **staccato,** si se exceptúa la primera frase, es bastante pedestre; así y todo no peor que otros coros análogos del maestro. La agradable melodía oída en el preludio, se repite como introducción en la V escena; tenemos aquí una bella parte del tenor Jacopo Foscari: **Brezza del suol natio,** con un **andantino** tiernísimo, el popular: **Dal più remoto esiglio** que no hubo organillo — hace cincuenta años — que no lo incluyera en su repertorio. Nos gusta menos el **allegro vivo,** también de tenor: **Odio solo ed odio atroce;** la música casi alegre riñe con la letra violenta. Muy bella, en cambio, la **plegaria** de Lucrecia (soprano): **Tu al cui sguardo onnipossente,** precedida de tiernas frases recitadas: **No... mi lasciate** etc. y a cuyo final se une el **coro: Sperar puoi dal ciel clemente.** Este canto terminaría mucho mejor si no se perdiera en convencionalismos inoportunos: los gorjeos están demás. Lo que sigue, una **cabaletta** de Lucrezia: **O patrizî tremate!** responde bien a la invectiva y es inspirada. No puede decirse lo mismo del insignificante **coro** de los Diez: **Tacque il reo!** Hay luego 10 compases de preludio antes de la entrada del Dux Foscari (barítono), los que unidos al **recitativo** de éste: **Eccomi solo alfine** y la

siguiente **romanza en menor: O vecchio cor che batti,** que pasa al tono **mayor** con bellísimo efecto, son partes de las mejores de la ópera, con especialidad este último **andantino.**

Cuando la infeliz esposa de Jacopo pide al padre de su marido gracia para su hijo condenado al destierro por el terrible tribunal de los Diez, el **dúo** de soprano y barítono: **Tu pur lo sai che giudice** no carece de acentos dramáticos y pasionales. La forma dialogada del trozo aumenta posiblemente su eficacia. Sin embargo, el final que lo es también del acto, nos parece inferior al resto; esa **cabaletta: O vecchio padre misero** nos resulta vulgar y poco artísticamente rumorosa. El último verso se repite por entero y fraccionado, infinidad de veces.

ACTO II: La prisión de Estado. Otro **preludio,** que se oye ahora, interesa por su contrapunto. A continuación, el monólogo de Jacopo quien cree verse rodeado de espectros que lo llaman a sí, no es todo de igual valor. Al principio no convence, mas al llegar al **andante agitato: Non maledirmi o prode** la cosa cambia. Aquí la música es altamente expresiva: el **cantabile: Me pure sol per frode** tiene sentimiento.

Con la entrada de Lucrecia en la cárcel, tenemos un **dúo** entre ella y Jacopo: **No, non morrai, chè i perfidi,** precedido de frases dialogadas de regular fuerza dramática. En este **dúo** hay fragmentos hermosos: nótese la antítesis del canto externo de la **barcarola: Tutta è calma la laguna** con la escena desgarradora que se desarrolla en el interior de la celda. El mismo Verdi nos dará más tarde modelos más acabados de situaciones teatrales análogas a ésta, como ser: **Traviata,** acto III, escena IV; **Aida,** acto IV, escena II; **Otello,** acto III, escena IX, etc.

La **barcarola** es otro de los trozos populares de la partitura. Su motivo se alterna felizmente con el **dúo.** En la frase: **Speranza dolce ancora** del **allegro moderato,** la música alcanza a conmover. El dúo termina con un unísono: **Vicino a chi t'adora.**

Siguen: un **terceto** (Jacopo, Lucrecia, Dux) y un **cuarteto** (los mismos y Loredano, bajo), de poco vuelo. Hay que tener presente al juzgar estos trozos, que las escenas se prolongan demasiado, volviéndose por consiguiente uniformes y monótonas; la acción es pobre: todos los personajes gimen, lloran, se desesperan, y nadie se mueve. La fantasía del compositor ha sido sometida a un esfuerzo excesivo: el resultado no podía ser otro, tanto más tratándose

de Verdi, propenso más que nadie a la concisión. Igual valor, más o menos, tiene otro **coro** de los Diez: **Che più si tarda?**

La condena de Jacopo al destierro a la isla de Creta, da ocasión a Verdi para escribir un **final concertante** robusto y lleno de pasión. En toda esta escena hay elemento dramático de sobra: el juicio inexorable del Dux, la desesperación de Jacopo, los ruegos de su mujer, la inflexibilidad de los jueces, las súplicas de las damas de Lucrecia, los mismos hijitos de ésta que piden misericordia por el padre; todos estos elementos forman un conjunto poderoso al que Verdi ha dado regular relieve, no superior al de otras escenas análogas de otras óperas suyas, pero asimismo bastante notable. El único defecto es quizá su duración excesiva.

ACTO III: Plaza San Marcos. Máscaras y góndolas; el pueblo está de fiesta. Canta un **coro: Alla gioia, alle corse, alle gare,** de suficiente movimiento, al que sigue la encantadora **barcarola: Tace il vento, queta è l'onda,** escrita con mucha sencillez que aumenta su mérito estético. Al pasar Jacopo a la góndola que le lleva al destierro, la declamación del tenor es espléndida, profundamente dramática. También es bastante doloroso el **andante mosso: All'infelice veglio,** pero lo que realmente conmueve, lo que encierra un rasgo de melodía genial, lo hallamos en la frase de despedida del condenado: **Ah padre, figli, sposa, a voi l'addio supremo!** Con estas notas, Verdi ha sabido bajar al alma de los oyentes, estremeciéndola hasta las lágrimas.

Después de este hermoso pasaje, las páginas que le siguen inmediatamente no tienen igual poder emocional. La queja del Dux: **Egli ora parte!** y el **aria** de soprano: **Più non vive... l'innocente s'involava a'suoi tiranni,** resultan mediocres.

Llegamos ahora a la escena más orgánica y al mismo tiempo culminante de la ópera, cuando el Consejo de los Diez exige al Dux su abdicación. Tenemos en ella otra prueba de cómo Verdi concibe los grandes cuadros musicales y la manera de resolverlos con espontaneidad a la par que maestría. El Dux impreca contra la ingratitud de sus concejales por los servicios que él ha prestado a la República: servicios retribuídos con desterrarle al hijo y obligarle a abdicar. La música de la **romanza** de Foscari (barítono): **Questa è dunque l'iniqua mercede** se halla a la altura de la

situación. Oyendo este trozo, por cierta afinidad que no sabríamos demostrar, nos viene a la mente otro estupendo canto de **Rigoletto: Miei signori perdono.** Los dos son bien diferentes; no obstante, se nota que la fuente emotiva de que proceden es la misma. A continuación, interviene el **coro** alternando con frases del Dux y de Lucrecia.

Hay varias ideas melódicas dignas de ser reparadas, en el inspirado **concertante** final de la ópera. La situación dramática se sostiene vigorosamente hasta el desenlace fatal. El anciano Foscari no puede ya soportar el peso abrumador de sus desgracias: la pérdida del hijo, la abdicación al trono, el tañido de las campanas que anuncian al sucesor: todo eso le oprime el corazón de tal manera, que se muere de dolor.

Giovanna d' Arco
(1845)

La **sinfonía** es lo único de este melodrama que se volvió popular. No queremos decir con ello que lo demás de la ópera sea música que no valga; hacemos constar simplemente el hecho de que lo restante se ha olvidado.

Veamos la ópera:

La **sinfonía** mencionada es rica de fresca melodía: el **allegro** que la abre; el suave **andante pastorale** concertado para oboe, flauta y clarinete, y el **allegro** que la cierra, una especie de himno marcial que recuerda la Marsellesa.

Prólogo: El **coro: Qual v'ha speme?** está bien desarrollado; de fuerza, el **ff.: Maledetti cui spingere a voglia.** Siguen: una **cavatina** de tenor (Carlos VII, rey de Francia): **Sotto una quercia parvemi,** entrelazada con el **coro;** el **racconto** de brujerías: **Allor che i forti corrono (coro)** y la **cabaletta: Pondo è mortal martiro.** Todos estos fragmentos son un tanto vulgares: algunos destellos de buena melodía no bastan para compensar la rutina general.

Un **allegro** de orquesta precede a la **escena** de la caverna: **Gelo, terror m'invade** (soprano). La parte vocal del pastor de Domremy, Santiago, padre de Juana de Arco, no desmerece, como asimismo la orquestación. Lo que vale poco, es la **cavatina** de Juana (soprano): **Sempre all'alba ed alla sera;** el **andante** en que la futura guerrera dice aspirar a ceñir un casco y empuñar una espada para salvar a Francia, no está ciertamente en carácter. Una vez más tenemos que felicitarnos de que en la ópera moderna haya desaparecido esa forma de composición musical. La época exigía "vir-

tuosità" vocales que no venían absolutamente al caso. La presente **cavatina** concluye con agilidades que falsean la psicología.

El **final** del **prólogo** empieza con un **coro** de demonios (sopranos, tenores, bajos): **Tu sei bella** al que sigue otro de ángeles (contraltos): **Sorgi! I celesti accolsero.** La escena se propone demostrar la lucha íntima que experimenta la pastorcilla, influída por los espíritus del bien y del mal. El primero la hace entrever la salvación de Francia gracias a su generosa intervención; el segundo, en vez, trata de hacerla desistir de sus propósitos patrióticos, sugiriéndola que se valga de su belleza y juventud para inspirar amor. Como melodía los **coros** no son malos, pero su razón dramática (quizá por el elemento sobrenatural que los informa), no es evidente. De poca importancia también, el **dúo** de soprano y barítono (Juana y su padre): **Pronta io son!** Hay en cabio, a continuación, un **terceto** para voces solas (soprano, tenor, barítono): **A te, pietosa vergine,** que interesa. Común el **allegro ff.: Or sia patria,** en el que reina casi en absoluto el **unísono.**

ACTO I.: Campamento inglés en la llanura de Reims. Los soldados se quejan de la pérdida de la ciudad de Orleáns, debido a la derrota que les infligió las huestes de Juana, en un **coro: Ai lari!... Alla patria!** de movimiento, aunque poco peregrino. En vez, el **aria** de barítono: **Franco son io, ma in core** es de lo mejor de la ópera, conteniendo un **andante sostenuto** que se desarrolla con armonía y sin esfuerzo. Insignificante, la **cabaletta, andante assai moderato: So che per via di triboli,** en la que toma parte el bajo (Talbot, jefe de los ingleses) y el **coro.** La heroína tiene a su cargo otra **romanza: O fatidica foresta,** bastante expresiva, salvo — naturalmente — las partes que adolecen del mismo defecto de la **cavatina** del prólogo.

Henos al **final** del acto, formado por varias partes. Empieza con una declaración de amor del Rey Carlos a Juana (¡qué absurdo histórico!): **Dunque, o cruda, e gloria e trono,** a la que contesta la exclamación de la joven: **Oh pietade! io più non sono l'inviata di Maria.** El verdadero **dúo** se inicia con las palabras: **Ma l'amore è santo e puro.** La voz de los ángeles vuelve a hacerse oír para salvar a Juana de la tentación terrenal. Hermoso el **adagio** de tenor, en **sol mayor: T'arretri e palpiti!** que nos ofrece un canto puro, instrumentado con exquisitez. Después de algunos compases

del coro: **Le vie traboccano,** el Rey canta las estrofas: **Vieni al tempio,** que Juana repite con diferente letra y casi igual música: **Oh perchè sui campi in guerra.** A este punto se oye un **coro** de demonios, una especie de himno a Satanás por la victoria que éste consigue sobre Juana, haciendo que se enamore y se olvide de su dedicación a la patria. Las voces conciertan: Carlos VII trata de inducir a la pastorcilla a que le siga al templo; Juana suplica que la deje, pues el amor que le propone la condena; el **coro** de demonios goza con el contraste. El acto termina con esta escena (un **concertante)** donde no faltan bellezas, ya sea en los cantos como en la orquesta. La situación está llena de antítesis, y Verdi — lo sabemos — sabe aprovecharlas magistralmente. Si parte del elemento no fuera simbólico (espíritus buenos y malos), quizá este concertante hubiese resultado una página superior. Así y todo, tal como es, demuestra que las facultades del maestro no están del todo dormidas.

ACTO II: La **marcha triunfal** para banda interna, orquesta y **coro,** no pasa de lo mediocre. Pero es superior a lo que le antecede, la **romanza** de barítono: **Speme al vecchio era una figlia,** de sentida melodía, que — dentro del convencionalismo de repeticiones de palabras y la **cadencia** — no deja de conmover.

La terminación del acto se inicia con un **himno: Te, Dio, lodiam,** para **coro.** Luego de unas frases del Rey, el padre de Juana canta una especie de **romanza: Comparire il ciel m'ha stretto,** en la que dice que su hija ha pactado con el demonio; interviniendo a esta altura el **coro** con breves exclamaciones de horror. Y el Rey, asombrado ante la revelación del pastor, canta: **No! forme d'angelo** en **dúo** con aquél. Con la entrada de la soprano, después del **cantabile: L'amaro calice sommessa io bevo,** se perfila un **terceto** de mérito (soprano, tenor, barítono) concertado con el **coro,** El efecto se consigue.

ACTO III: Nuevamente el campamento inglés. Juana de Arco ha sido hecha prisionera y se queja de su triste situación, implorando la ayuda del cielo para poder volver a ponerse a la cabeza de sus legiones. La música de esta escena, un tanto floja, no lleva el relieve que requeriría el momento dramático. Otro tanto puede decirse del **dúo** con su padre: **Amai, ma un solo instante** y lo que viene después,

inclusive el **allegro assai vivo: Or dal padre benedetta** que canta Juana luego de haber convencido al padre de sus nobles intenciones.

Tampoco hay suficiente desarrollo en la **batalla** (en este caso, su excesiva brevedad es contraproducente; ¡una batalla que dura pocos segundos!). El efecto es nulo. No carece del todo de sentimiento la siguiente **romanza** de tenor: **Quale più fido amico;** mas lo realmente hermoso empieza con la **marcha fúnebre: Un suon funereo** que prepara el final. El momento — no obstante su falsedad histórica — es solemne. Verdi se halla finalmente en su elemento. El **andante** de Juana de Arco herida, (mejor dicho: ¡resucitada!): **S'apre il cielo** y el **terceto** (padre, Juana, Rey) concertando con el **coro** de guerreros, pueblo, ángeles y demonios, forman un conjunto que es índice seguro de la potencialidad verdiana. Bastaría este último cuadro, que nos comunica un puro goce estético, (nos referimos tan sólo a la música, pues — como dijimos — la acción dramática no convence) para compensarnos de lo mucho deficiente que la obra contiene.

Alzira
(1845)

Poco tenemos que decir de esta partitura. Escrita en un momento de escasa inspiración y de desgana, demuestra a las claras su falta de cohesión y la anémica vitalidad.

El biógrafo Gino Monaldi, contestando al crítico Bragagnolo, quien escribió que en la ópera hay algunos trozos dignos del maestro, insiste en afirmar que el melodrama no contiene "absolutamente nada" que merezca ser tenido en consideración. Nosotros somos de la opinión del segundo. He aquí el por qué: para que una ópera sea vital, es necesario un conjunto armonioso, cuyo nexo lógico, tanto en la acción como en la música, no sufra solución de continuidad; las ideas han de ser originales y espontáneas; y, por último, la correspondencia entre la palabra cantada y la acción, evidente. En **Alzira,** estos requisitos no existen, o apenas en parte; por cuya razón la ópera ha tenido necesariamente que morir. El verdadero arte no consiente deficiencias de esta naturaleza. Pero, una vez comprobados los defectos, es exagerado afirmar que todos los elementos que la componen son nulos. Admitiendo que unos pocos trozos, tomados aisladamente, merecen de su autor, no salvaremos con eso la ópera, pero nos acercaremos más al sereno juicio crítico.

La **sinfonía** es mediocre, tanto más si se compara con las muy superiores de **Nabucco** y **Giovanna d'Arco**. Su desarrollo pobre.

Prólogo: La acción tiene lugar en el Perú, en una vasta llanura bañada por el Rima. El primer **coro** de indios, quienes se aprestan al suplicio del gobernador español Alvaro: **Muoia, muoia coverto d'insulti,** no sobresale de lo común. El cacique Zamoro, amante de Alcira (hija de otro cacique, Ataliva) canta una **cavatina** con el **coro: Un Inca... eccesso orribile,** narrando cómo ha podido escaparse del campamento español, después de haber sufrido tormentos, y pidiendo a sus tribus que le ayuden para vengarse. La escena tiene regular movimiento y color; solamente sería preferible que no se prolongara tanto.

ACTO I: Una plaza de Lima. Van llegando las milicias. Un **coro** de introducción: **Giunse or or, da lido ispano** y la siguiente **cavatina** de barítono (Guzmán, gobernador del Perú): **Eterna la memoria,** no sobresalen tampoco de las composiciones comunes.

Mutación: Habitación del palacio del gobernador, reservada para Ataliva. La **cavatina** de soprano (Alcira): **Da Gusman su fragil barca,** un tanto expresiva, se desvirtúa debido a las vocalizaciones. En cambio, interesa el **allegro** de la misma soprano, tenor y coro:**Nell'astro che più fulgido.** En la **escena** y **dúo** siguientes: **Che?... Vivi?... Non deliro?** entre Ataliva (bajo) y Alcira, no todo es de igual mérito. Hay deficiencias manifiestas, aunque debe exceptuarse el **allegro assai vivo: Che fia?** etc., por la eficacia pasional y la variedad de su instrumentación.

El primer acto concluye con un **final** de regular desarrollo, cuya parte principal la ocupa el **sexteto: Ma quel crudo no può tanto** que, sin ser de los bellísimos del maestro, tampoco desmerece.

ACTO II: El escenario representa el interior de las fortificaciones de Lima. Soldados españoles están brindando a la salud del rey y de la patria. El **coro** o brindis de apertura: **Mesci, mesci... Vittoria!** lleva una melodía bastante brillante. El gobernador Guzmán está por firmar la sentencia que condena al rogo al jefe indígena rebelde Zamoro. Alcira implora perdón para él, pero lo consigue solamente al precio

de ser la esposa del inexorable militar. Esta escena, que es sin duda la mejor de la ópera, estriba en el **dúo** de **soprano** y barítono: **Il pianto... l'angoscia... di lena mi priva,** en que abundan detalles bellísimos.

Mutación: Zamoro reune delante de una caverna los restos de su ejército y jura vengarse de Guzmán que le ha robado a Alcira. Después de un **largo** de orquesta y unos pocos compases de **coro,** un **aria** del desposeído cacique: **Irne lungi ancor dovrei** encierra buena melodía: los ocho compases orquestales que preceden a los recitados, llaman la atención por su exquisita melancolía. De menos valor el **allegro maestoso** final: **Non di codarde lagrime.**

Mutación: En un gran salón del palacio del gobernador están por efectuarse los esponsales de Guzmán con Alcira. El **coro** de sopranos (sirvientas de Alcira): **Tergi del pianto America,** no ofrece nada notable.

La ópera termina con la muerte de Guzmán, apuñalado por un soldado de su rival Zamoro. En la escena, de suficiente amplitud y sentimiento, renace el Verdi pasional de los grandes momentos dolorosos.

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) **BARBIERI-NINI** (Ana o Mariana). Célebre soprano dramática florentina (1820), discípula de Romani. Su físico fué poco atrayente, pero gracias a sus relevantes dotes de cantante robusta, entonada, de mucho poder dramático, al mismo tiempo que excelente actriz, supo colocarse en primera línea entre las celebridades de su tiempo. Su estreno en la "Pergola" de Florencia correspondió a una verdadera revelación; luego se la disputaron los principales teatros de las ciudades italianas: Roma, Milán, Venecia, Nápoles. También cantó en España (Barcelona, Madrid) y en Francia ("Les italiens", 1854, **Lucrezia Borgia**).

El repertorio en que descolló fué el verdiano, que más se avenía a su temperamento. El maestro halló en ella a una intérprete excepcional, y la escribió expresamente tres óperas: **I due Foscari** (1844), **Macbeth** (1847) e **Il Corsaro** (1848).

* *

(2) No todos los críticos fueron severos con esta ópera. Alberto Mazzucato, por ejemplo, en la **Gazzetta musicale** de Febrero-Marzo de 1845, creía advertir en sus cantos mayor mesura que de costumbre, sin gritos exagerados; la orquestación más afinada, limitando el uso del bombo y de los platillos, y los unísonos menos frecuentes. Sin embargo — notamos nosotros — esas cualidades se hallaban neutralizadas por defectos de no menor importancia, como ser: falta de ori-

ginalidad en las ideas melódicas y los recitados escritos con bastante descuido.



(3) **POGGI** (Antonio). Célebre tenor boloñés (1808). Estudió con los maestros Corticelli y Nazzari. A los veinte años marchó a París, en cuyo teatro de "Los Italianos" debutó con **La donna del lago** (Rossini). Revelóse inmediatamente un magnífico cantante, de voz armoniosa y potente al mismo tiempo que matizada. Sin embargo, su arte escénico era aún deficiente. En Italia cúpole la suerte de cantar con la Malibran y la Pasta, dos de las estrellas más fulgentes de la lírica. Con ellas completó su arte.

En los tres lustros transcurridos en su patria, fué aplaudido en todas las ciudades donde se presentara: Milán, Venecia, Roma, Nápoles, Génova, Palermo, etc. Donizetti escribió para él dos óperas: **Torquato Tasso** (1833) y **Pia dei Tolomei** (1836); otro tanto hizo Mercadante con **Il bravo** (1839).

En 1840, durante una temporada en San Petersburgo, se enfermó gravemente de la laringe y tuvo que rescindir el contrato. De vuelta a Italia (1841) se casó con la soprano Herminia Frezzolini, separándose al poco tiempo. Su carrera terminó en 1845, retirándose de las tablas después de haber declinado durante dos o tres años; pero se dedicó a enseñar canto en las Academias de Santa Cecilia (Roma), Venecia, Florencia y Turín. La corte de Absburgo quiso acapararse sus últimas notas.



(4) **PATTI** (Adelina Juana María). Celebérrima soprano, la última de las grandes cantantes. Nació en Madrid el 19 de Febrero de 1843, del tenor catanés Salvador Patti y de Catalina Chiesa, romana, cantante también ella, para quien Rossini escribió la ópera **L'assedio di Corinto** (1826).

En 1847 la familia vuelve a Italia, en la que permanece cerca de un año, emigrando luego a Norte América. En Nueva York, el director del teatro italiano, Mauricio Strakosch, casado con una hermana de Adelina, notando las extraordinarias aptitudes de la niña, la enseñó las primeras nociones de canto. A los ocho años debutó con éxito en el Frippler-Hall. Después de esa precoz revelación, hizo etapas en los principales centros de los Estados Unidos: Boston, Washington, Filadelfia, Charleston, Baltimore y Nueva Orleáns, asombrando a todos los públicos.

De la república de las estrellas, el pequeño fenómeno pasó a la Habana, luego a Cuba y más tarde a las Antillas. En todos esos puntos cantó en infinidad de conciertos, no menos de 300.

Vuelta a Nueva York, a la edad de 16 años, quiso cimentarse en una parte de importancia y cantó **Lucía di Lammermoor,** entusiasmando. Después de ese estreno extraordinario, sus triunfos se sucedieron sin interrupción, cada vez más sonados. En Inglaterra cantó **Sonnambula** (Londres, "Covent-Garden", 1861) con inolvidable éxito; en Madrid (1862) dió 15 representaciones; en el teatro "de los italianos" de París

(1862) volvió a fanatizar con **Sonnambula.** Luego, de la capital francesa, pasó a los principales teatros de Europa, en las ciudades de: Londres, Baden, Lille, Bruselas, San Petersburgo, Berlín, Viena, etc.

En 1868, la Patti se casó con el señor De Roger De Cahuzac, marqués De Caux, escudero del emperador Napoleón III, ambicionando formar parte de la más alta aristocracia, para poder frecuentar los ambientes casi inaccesibles de la realeza. Para conseguir su intento, pagó al que debía ser su esposo, 500 mil francos de deudas contraídas al juego, pero — cuando ya creía haber satisfecho sus anhelos — el emperador francés hízole saber que no pisaría las Tullerías si antes no renunciaba a las tablas. La Patti, contrariada, se guardó muy bien de seguir las indicaciones del soberano: hizo renunciar a su marido el cargo de corte y siguió su carrera teatral.

En 1870 canta en San Petersburgo y el Zar la condecora; luego en Nueva York, después en el "Apollo" de Roma; más tarde en París, Bruselas y nuevamente en la capital rusa (1876-77). En esa época se divorció del marqués de Caux, no tolerando limitación alguna a sus caprichos.

El tenor francés Ernesto Nicolás (en arte Nicolini), tuvo una noche que cantar con ella. Hallábase indispuesta la "prima donna", y a ruegos del empresario, la Patti se decidió a substituirla, aunque lo hiciera de mala gana por resultarle profundamente antipático el tenor. Por una de esas reacciones psicológicas inexplicables, su antipatía se convirtió de repente en amor, en loca pasión. Nicolini estaba casado y tenía cinco hijos: se divorció. La Patti (coincidencia extraña) hizo con su segundo marido lo mismo que había hecho con el primero: pagó por las mismas causas otros 500 mil francos. ¡A la verdad, para esta cantante, los hombres resultaron algo caros!

El tenor Nicolás fué su amante durante varios años, hasta que legalizó su unión en Craig-y-Nos (Breconshire-Galles) en 1884. No pudo hacerlo antes porque su primera esposa se lo impedía, persiguiéndolo implacablemente por todas partes. A los pocos días de casarse dejó de cantar, y su consorte siguió sola cosechando laureles.

La Patti empezó su nueva "tournée" por Norte América, donde cantó una serie de 55 funciones. Después de otra temporada en Europa, marchó a Buenos Aires, y de allí a Chicago y a Méjico. De América volvió a Europa, en cuyos teatros de Francia, España, Montecarlo (1893) y Milán ("Scala", **Traviata**) hizo delirar a los auditorios.

El tenor Nicolini, su marido, falleció en ese año, en Pau (Francia), a los 63 años, de una rebelde enfermedad al hígado y al estómago. Después de haber sido solicitada en terceras nupcias por un Rothschild y haber rehusado, se casó a los 56 años con un joven de 28, el barón Rolf Cederström, noble sueco que conoció en San Remo.

En 1893-94, cantó en otros 60 conciertos en Norte América, los que vinieron a ser para ella su canto del cisne. Todavía, en 1895, en un concierto de beneficencia dado en París, se la condecora con la Legión de Honor, y en 1900, a pesar de su

avanzada edad, gasta sus últimas notas en el "Covent-Garden" de Londres, a beneficio de las familias de los soldados caídos en la campaña del Transvaal.

La voz de la Patti no fué muy intensa, pero de una pureza única y de portentosa extensión (do bajo-fa sobreagudo). Como artista dramática, regular. En cuanto a su personalidad humana, fué bastante antipática. Orgullosa en sumo grado, pecó además de un egoísmo vergonzoso: habiendo ganado millones, la avaricia la dominó de tal manera que se atrajo el desprecio de más de una persona que la conoció.

Verdi no ha escrito ninguna ópera para esta tiple excepcional, ni ha sentido por ella (por lo que nos consta) simpatías que no fueran únicamente por su voz. Aparte de eso, en **Giovanna d'Arco** primero y más en **Rigoletto** y **Traviata,** fué intérprete vocal soberbia.

Repertorio principal: **Nozze di Figaro** y **Flauto magico** (Mozart); **Barbiere** y **Semiramide** (Rossini); **Sonnambula** de Bellini; **Dinorah** (Meyerbeer); **Elisir d'amore, Lucia, Linda di Chamounix** y **Don Pasquale** (Donizetti); **Rigoletto** y **Traviata** de Verdi; **Marta** (Flotow), **Fausto** y **Romeo e Giulietta** (Gounod) y **Crispino e la comare** de los hermanos Ricci.

Falleció en su castillo de Craig-y-Nos, el 26 de Septiembre de 1919.

* *

(5) Verdi demostró claramente tener pocas ganas de escribir **Alzira,** aduciendo razones de salud muy exageradas. Lo cierto es, que el 28 de Junio, dos meses antes del vencimiento de su contrato con el empresario del "San Carlo", no había escrito todavía una sola nota de la ópera. El 20 de Agosto partió a Nápoles con las partes casi concluídas (faltaba la escena final, por no haberle aún escrito los versos el libretista), menos la orquestación que tuvo lista en una semana.

Reproducimos dos cartas curiosas, una del empresario y otra del maestro:

Nápoles, Mayo de 1845.

Al señor José Verdi.

Renombrado maestro de música:

Sentimos mucho enterarnos por vuestras cartas de fecha 2, 23 y 26 del pasado mes de Abril, de que os halláis indispuesto. Sin embargo, el mal que sufrís es de poca importancia, y no hacen falta más remedios que tintura de ajenjo y un viaje a Nápoles, asegurándoos que el aire de aquí y nuestro estimulante Vesubio os pondrán otra vez en movimiento todas las funciones, empezando por la del apetito. Resolved, pues, venir cuanto antes, y dejad a los médicos. Éstos, dada la indisposición que sufrís, no harían más que aumentarla. Conseguiréis curaros con el aire de Nápoles y los consejos que os daré una vez que os halléis aquí, porque yo también he sido médico y me he dejado de imposturas.

Avisadme el día de vuestra partida, así os prepararé alojamiento en lugar conveniente, y creedme con la mayor consideración, vuestro sincero amigo

V. Flauto.

Milán, 14 de Mayo de 1845.

Señor Vicente Flauto:

Duéleme muy mucho tener que deciros que mi enfermedad no es de tan poca importancia como voz la juzgáis. La tintura de ajenjo no viene al caso. En cuanto al estimulante del Vesubio, os aseguro que no es lo que me hace falta para poner de nuevo en movimiento todas las funciones; necesito calma y reposo. No puedo partir pronto para Nápoles según me aconsejáis, pues si pudiera hacerlo, no hubiera remitido un certificado médico. Os entero de todo esto para que toméis las medidas que creáis del caso, mientras yo pensaré seriamente en restablecerme. Creedme con la mayor consideración

José Verdi.

* *

(6) **TADOLINI** (Eugenia). Insigne soprano florentina (1810). Se reveló en su misma ciudad natal, yendo luego a Francia (París — "Los Italianos") después de una corta temporada en la "Fenice" de Venecia. Dotada de estupenda voz, buena dicción y excelente escena, en el período 1833-48 fué una de las bienqueridas de los públicos.

Su repertorio fué muy vasto, sabiendo imprimir a cada una de sus interpretaciones un sello original. Estrenó varios melodramas, como ser: **Il postiglione di Langjumeau** (Coppola — 1838), **Gonzalvo** (Baietti — 1841), **Bianca Contarini** (Rossi — 1847), **Velleda** (1847) y **Giovanna di Fiandra** (1848) de Boniforti, **Alzira** (Verdi — 1845), etc.

*

FRASCHINI (Cayetano). Gran tenor de Pavía (1817), uno de los más célebres del siglo XIX. Empezó con estudiar medicina, pero se cansó pronto de esa ciencia, dedicándose al arte de Euterpe. Quien le inició — como casi siempre ha ocurrido — fué un maestro de capilla, un tal Moretti.

La voz del tenor Fraschini tuvo un volumen asombroso, sin menoscabo de la dulzura. En efecto, cuando la voz adquiere mucha potencia, casi siempre sacrifica la delicadeza. Con este tenor no ocurrió tal cosa: el timbre de su voz fué parangonado al sonido producido por una plancha de plata golpeada con un martillo del mismo metal. Aunque su arte fué algo deficiente en las interpretaciones dramáticas, el poder y belleza de timbre de su voz le valieron ser elegido por los más célebres maestros para la interpretación de muchas óperas.

Su estreno tuvo lugar en Pavía, con **Belisario** (Donizetti) en 1837; en seguida le aplaude Bérgamo, en **Otello** de Rossini; Milán (1840) le abre las puertas de su mayor teatro, la "Scala"; lo mismo acontece con el "San Carlo" de Nápoles. En los años 1841-62 visita las principales ciudades de su patria, de Francia, España, Austria e Inglaterra, agasajado en todas partes.

Repertorio principal: **Lucia, Poliuto** (Donizetti), **Ernani, Rigoletto, Trovatore, Ballo in maschera** (Verdi).

Operas escritas expresamente para él: **Caterina Cornaro** (Donizetti); **Orazî e Curiazî** (1846), **Vascello di Gama, Proscritto** (Mercadante); **Marco Visconti** (Petrella, 1854); **Saffo** (1840), **Fidanzata corsa** (1842) de Pacini; **Il marito e l'amante, Il paniere d'amore** de Federico Ricci; **Alzira** (1845), **Il Corsaro** (1848), **La battaglia di Legnano** (1849), **Stiffelio** (1850) y **Un ballo in maschera** (1859) de Verdi, etc.

XI

Attila. — El argumento agrada mucho a Verdi. — Estreno en la "Fenice" de Venecia. — Caracteres de la ópera. — Popularidad melódica y alusiones políticas. — Pontificado de Pío IX; fermentación revolucionaria en Italia. — Hunos, godos y ostrogodos. — Verdi en Florencia. — Su amistad con los intelectuales. — La ciudad del "sí". — Voces sobre un probable "Rey Lear". — *Macbeth*. — Terribilidad shakespeareana; parodia del libretista. — Maffei retoca el libreto. — Historia de esta ópera: lo que dijo la Barbieri - Nini. — Debut en la "Pergola". — Un presente del príncipe Poniatowski. — Superioridad artística de este melodrama sobre los precedentes y menor popularidad: el por qué. — Verdi se traslada a Londres pasando por París. — *I Masnadieri*. — El drama de Schiller y los músicos que en él se inspiraron. — Éxito frío de la nueva partitura. — Regreso a París.

El mal éxito de la desafortunada **Alzira**, no influye demasiado en el ánimo del maestro, quien se apresta al desquite. A los siete meses, otra partitura está lista para afrontar el juicio del público. Esta vez el argumento, más o menos histórico, ha sido tratado exclusivamente por la fantasía del libretista Solera, sin recurrir a fuentes clásicas. El argumento de **Attila** agradó muchísimo a Verdi, quien, el 8 de Noviembre de 1845, escribía a su amigo Vicente Luccardi, escultor y profesor de la Academia romana de San Lucas: "Estoy escribiendo **Attila**. ¡Qué hermoso argumento!" El músico se había enamorado de él por la fuerza ruda que encierra, sin exigir demasiada exactitud histórica ni primores literarios. Además, la ópera lleva muy acentuada la nota patriótica; por lo que, teniendo presente los tiempos que corrían, precursores de grandes agitaciones políticas, es fácil comprender cuánta parte tuviese este último coeficiente en el éxito ruidoso de la misma.

El 17 de Marzo de 1846, el teatro "Fenice" de Venecia ofrecía el aspecto de los grandes acontecimientos: lo más selecto del arte y de la aristocracia se había convenido en su sala, esperando del célebre maestro un triunfo que reverde-

ciera los laureles de **Hernani,** estrenado dos años antes en el mismo teatro.

Los intérpretes formaban un conjunto insuperable: la Lowe (la misma del **Ernani,** para la cual Verdi había escrito su nueva ópera), el célebre tenor Guasco, Costantini y Marini. El éxito fué muy bueno la primera noche, convirtiéndose en entusiástico en las siguientes. El público no advirtió o no quiso advertir las muchas deficiencias del melodrama, complaciéndose únicamente en dejarse arrastrar del torrente melódico que lo anima y entusiasmándose con sus cantos sencillos y poderosos, que parecían precursores de la libertad política que germinaba en todos los espíritus y cuyas ráfagas innovadoras iban aumentando en intensidad.

La ópera **Attila** es una producción curiosa bajo varios aspectos. Como estilo, es de lo más barroco que pueda concebirse: un conjunto de trozos desligados, sin un lazo lógico que los armonice entre sí. El autor se ha propuesto cantar siempre, a toda costa, descuidando casi por completo la orquestación, que en esta ópera es de una pobreza desconsoladora. Su empleo se limita a una simple función de acompañamiento, dejando — a veces — los cantos poco menos que descubiertos. Otro defecto, es el ningún desarrollo de las ideas melódicas, breves, extraordinariamente concisas; lo cual no puede decirse de las interminables cadencias. En **Attila,** Verdi se ha dejado vencer por esa forma rancia de composición que hoy — finalmente — se ha borrado de los convencionalismos musicales. Casi todos los trozos terminan con cadencias, cuyo uso y abuso acaban por fastidiar, tanto, que una tercera parte de la partitura puede calcularse ocupada por ellas. Es extraño que eso haya ocurrido con Verdi, (ni antes ni después de **Attila** tenemos otro caso análogo) tan sintético en su expresión dramática. Pues, si bien es verdad que en las obras de su primer período y hasta del segundo, usó esa forma convencional impuesta por el gusto de la época, lo hizo siempre con moderación, y no como en el presente caso, que nos hace recordar debilidades parecidas de sus grandes contemporáneos Rossini, Pacini y Donizetti.

Los graves defectos mencionados, impidieron al melodrama (que hubiera podido resultar una grandiosa concepción lírico-dramática con caracteres de epopeya) tener la pureza de líneas y la nobleza de estilo necesarias para poderlo considerar una gran obra. Decimos esto teniendo a la vista modelos como: **Don Carlos, Aida** y **Otello,** en los que todos

los elementos contribuyen a la perfección del conjunto, analizado en cualquiera de sus partes.

El libreto de **Attila**, presenta también deficiencias censurables. Ante todo, el haber tratado un espléndido argumento, digno de un poema, con extremada superficialidad histórica. La bajada de Atila, azote de Dios, a la Galia y a la Italia septentrional, arrasándolo todo cual terrible torbellino, es un hecho histórico de tal importancia, que hubiera debido aconsejar al libretista mayor conciencia histórica y filosófica. Solera no siente esos escrúpulos... Hace llegar a Atila hasta las puertas de Roma, cuando nunca alcanzó a atravesar el río Po; le hace morir por el puñal de Odabella durante sus nupcias, mientras lo cierto es que falleció en Panonia (Austria) a consecuencia de un derrame de sangre. Agreguemos a esto: la versificación bastante pedestre, la psicología falseada de los personajes, y la distribución arbitraria de las escenas, muchas de las cuales no tienen otro objeto que ofrecer la oportunidad a tal o cual cantante de lucirse con alguna romanza o cavatina.

Enumerados los defectos de la ópera, es justo hacer mención también de las cualidades. Hemos dicho al principio que la partitura es "curiosa"; en realidad irradia de ella una fuerza avasalladora, casi diríamos salvaje, que ejerce un extraño poder sugestivo. La melodía es cuantiosísima, no siempre selecta es verdad, pero interesante desde la primera hasta la última nota. El espectador se halla de ese modo dominado durante toda la audición y no le queda tiempo para reflexionar en otras cosas.

Por lo que se refiere a la popularidad de que gozó en los tiempos que ilustramos, hay que valuar también el elemento patriótico y las alusiones políticas que esta obra contiene. Su aparición coincide con el reciente pontificado de Pío IX quien, a la iniciación de ocupar el solio, hace esperar a los liberales italianos la formación de la Italia unida, libre de toda ingerencia extranjera y de reacciones feudales internas. De qué modo haya cumplido su promesa, la historia lo ha dicho ya, y esta obra no se presta a indagaciones de esa naturaleza. Baste citar la frase del eminente literato italiano Manzoni: **Pio IX prima benedisse l'Italia, poi la mandò a farsi benedire.** Sin embargo, buena parte del pueblo, siempre crédulo e ingenuo, dió todo su entusiasmo a la noble causa y no escatimó medios en exteriorizarlo.

Todos los ánimos de Italia se hallaban agitados: iban acercándose los días de la patria. La frase de Odabella: **Ma noi donne italiche, cinte di ferro il seno,** la exclamación de

Aecio: **Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me** y el aria de Foresto: **Cara patria già madre e regina,** hacían delirar al público, que las coreaba con los artistas. A la segunda de estas frases, contestaban todos a gritos: ¡Sí, la Italia para nosotros!... Imposible describir el frenesí al que llegaban las manifestaciones.

He aquí, a propósito de **Attila,** una anécdota interesante. En 1854, su autor asistía a una ejecución de esa ópera en el teatro "Nuovo" de Florencia. La interpretación había dejado mucho que desear, aunque el público aplaudiera lo mismo. A la salida del teatro, los amigos que acompañaban al maestro, le preguntaron qué impresión se llevaba. — ¡Oh, magnífica! — contestó Verdi sonriendo irónicamente. — ¿No habéis notado que son todos bárbaros auténticos: hunos, godos y ostrogodos?

Después del éxito de **Attila,** Verdi se trasladó a Florencia. Amante de la vida tranquila y lejos de adulaciones y curiosidades que le molestaban sobremanera, quiso transcurrir algún tiempo en esa ciudad, rica en bellezas artísticas, para descansar su espíritu en una quietud estética. En esa Atenas italiana, Verdi se relacionó con la flor de la intelectualidad: José Giusti, Juan Bautista Niccolini, Gino Capponi, Juan Prati, Andrés Maffei y Aleardo Aleardi (letras); Juan Dupré, Lorenzo Bartolini, T. Sarocchi y Alfredo Piatti (artes); José La Farina, Antonio Mordini y Luciano Manara (política). Este último, intrépido militar, debía más tarde inmolar su vida a la patria, defendiendo la efímera república romana contra los franco-papalinos (1849).

Florencia, pues, a más de ser la ciudad donde el hermoso idioma del "sí" suena con mayor pureza, deleitando a los forasteros, venía a ser para Verdi como una especie de cenáculo. El maestro acostumbraba pasearse por la ciudad y los alrededores (Fiesole, Torre del Gallo) en compañía de aquellos luminares de las artes, recreándose con las mil maravillas que encontraba a su paso. No se crea, sin embargo, que esas frecuentes distracciones entorpecieran en él la actividad o que la hicieran dormitar. Otros fantasmas líricos iban tomando consistencia en su mente. Ya desde aquel entonces, tenemos los primeros indicios de su deseo de medirse con el gran trágico inglés Shakespeare, siempre que un buen libretista hubiera sabido reducirle en versos melodramáticos las tragedias de aquel sublime cerebro. La obra sobre la que gravitaron por algún tiempo sus facultades, fué el Rey Lear, mas por varias causas tuvo que desistir de su intento. Su fiel colaborador Piave lo sacó de apuros escribiéndole el libreto

de **Macbeth,** basado en la tragedia homónima del poeta inglés. Está demás decir que el libretista — como de costumbre — no supo infundir a su obra la terribilidad del personaje ideado por su autor; la magnífica tragedia se convirtió en una casi parodia. Verdi se dió cuenta de ello, y antes de disponerse a vestirla de notas, solicitó a su amigo Maffei que retocara el defectuoso organismo. El poeta lo complació, haciéndolo en varias partes, pero con eso el libreto no mejoró mucho, pues hubiera sido menester rehacerlo por completo.

Así y todo, Verdi estaba tan prendado de su **Macbeth,** que no atribuyó mayor importancia a esas imperfecciones, y con el mayor entusiasmo se propuso escribir una obra orgánica en todas sus partes, cuidando — lo que no había hecho hasta entonces — los más pequeños detalles y usando la lima que le era desconocida. Que el compositor creyera con esa ópera adelantarse a sí mismo, lo demuestra la mucha fe que decía tener en ella y el extraordinario esmero con que la ensayó antes de representarla. La intérprete principal, la Barbieri-Nini (Lady Macbeth) narraba que el maestro nunca estaba satisfecho de la interpretación. Su exigencia había llegado a tal extremo, que los artistas se sentían bastante molestados. Los ensayos de piano y orquesta no bajaron de cien, y los de canto de ciento cincuenta. Verdi quería que la Barbieri-Nini cantara su parte de somnámbula en el IV acto, de la misma manera que hablan los somnámbulos, es decir, sin contracciones de los músculos faciales y lo más inmóvil posible. Era cosa de volverse loca.

El día del ensayo general, Verdi quiso que todos los cantantes vistiesen su traje característico, lo que en aquellos tiempos se acostumbraba poco, especialmente en Italia. Cuando las partes principales estuvieron listas y los coros en su sitio, esperando la señal de empezar, Verdi llamó a la soprano y al barítono Varesi y los invitó a que le siguieran a la salita del "foyer" para ensayar aparte, por última vez, el hermoso dúo: **Fatal mia donna, un murmure.**

—Pero, maestro... — se atrevió a objetar la "prima donna" — Llevamos puestos los vestidos escoceses...

—No importa. Se pondrán ustedes una capa.

El barítono resollaba, poniendo unos ojos de Otelo, mientras apretaba con la mano la empuñadura de su espada, como si quisiera desenvainarla y atravesar sin más al importuno maestro.

—¡Es que hemos ensayado ya ciento cincuenta veces lo mismo! — rugió entre dientes.

—No dirás lo mismo de aquí a un rato, pues serán ciento cincuenta y una.

La obra se estrenó en la "Pergola", el 14 de Marzo de 1847. El maestro Pedro Romani (amigo íntimo de Rossini) fué el concertador, Alamanno Biagi el director, intérpretes: Barbieri-Nini; Ronconi, Varesi y Benedetti. El éxito general fué bueno, pero dos solas partes entusiasmaron: el dúo: **Fatal mia donna, un murmure** y la escena del sonambulismo de Lady Macbeth, en las que Verdi fundara tantas esperanzas. (1)

Después de la representación, el príncipe romano José Poniatowski. (2) distinguido aficionado y compositor, en nombre de un grupo de admiradores, obsequió al maestro con una corona de oro formada por un ramo de laurel, cuyas hojas llevaban grabado el nombre de cada una de sus óperas.

El melodrama **Macbeth** es una partitura bien escrita. Como se dijo en el capítulo anterior, no hay que englobarla en la producción inferior que corresponde al período 1844-49. Hay en ella una orquestación más primorosa y compleja, exenta de sonoridades vulgares; psicología más exacta en los cantos, y melodía casi siempre elegante. A pesar de estas cualidades, la ópera no alcanzó a volverse popular ni en la época de su estreno, ni más tarde, cuando en 1865 Verdi la retocó para las tablas del "Lírico" de París.

El por qué, a nuestro entender, se debe a las siguientes causas: ante todo al carácter abstracto de una parte de la obra, con sus coros de brujas y apariciones de espectros. Sabemos muy bien que Verdi es el músico de las pasiones humanas, y poco proclive a lo simbólico o sobrenatural. En segundo lugar, a la falta de sentimiento amoroso en la tragedia, sin el cual — al decir del mismo Verdi — no es posible escribir música de teatro. Otros defectos de **Macbeth** son también: la falta de la parte de primer tenor; la melodía que no es siempre —según la característica esencialmente verdiana — de líneas precisas; y, por último, el color excesivamente sombrío de toda la obra, sobre la que gravita una pesada atmósfera de terror, sin que la hienda, aunque sea de vez en cuando, un solo destello de sonrisa.

Verdi prefería, con razón, esta ópera a cuántas había escrito hasta entonces; y debiendo a su suegro Barezzi los favores que conocemos, quizo demostrarle su agradecimiento dedicándosela. (3)

El mismo año 1847, el maestro sale de Florencia para Londres, llevando consigo la nueva ópera **I Masnadieri.** An-

tes de establecerse en la Babilonia inglesa, pasa por París y da las instrucciones necesarias para el próximo estreno de **Jérusalem,** que viene a ser **I Lombardi** reformada.

El libreto de la ópera contratada por el empresario londinense Lumley, del "Her Majesty's Theatre", se debe esta vez a la pluma del distinguido poeta Andrés Maffei, que Verdi había conocido en Florencia. Ese literato había traducido al italiano muchas obras clásicas, entre ellas todas las de Schiller; pero, no obstante su elevada versificación, carecía de las cualidades indispensables en un verdadero trágico: el movimiento escénico y la pasionalidad. El argumento de **I Masnadieri** es el mismo del de la tragedia **Die Rauber,** de Schiller.

La acogida hecha al nuevo melodrama por el público de Londres, el 22 de Julio, fué fría. Y no bastó la impecable interpretación que de ella hicieron los célebres artistas: Lind; Gardoni, Coletti, Lablache y Bouché, (4) para que la ópera se sostuviera por mucho tiempo en los carteles. Tuvo solamente tres representaciones: las dos primeras dirigidas personalmente por el autor y la última por el maestro Balfe. Parece que el argumento adaptado a la ópera no tuviera suerte: once años antes (1836) Mercadante había estrenado en "Los Italianos" de París su análogo **Les Brigands,** con éxito más o menos parecido.

En **I Masnadieri** la música adolece de graves defectos. En línea general, puede decirse que su estructura ha sido calcada sobre la de **I due Foscari** y **Giovanna d'Arco,** pero llevando una mayor dosis de trivialidad. El público, que en toda obra nueva exige, a más de la belleza intrínseca, también una nota original, no disimuló su desconformidad. Además, **I Masnadieri** es una obra en exceso lúgubre: no se habla en ella más que de violencias: incendios, saqueos, estupros y asesinatos. El público inglés, puritano y sentimental (a su modo), no podía simpatizar con ese género de arte. Parecerá extraño: pero el solo hecho de ver a la Jenny Lind, que era su ídolo, entre bandidos, y que moría apuñalada por su amante, lo mortificó no sabemos si en su ética o en su estética, provocando una reacción que fué desfavorable para la ópera. Bien entendido que esta razón se refiere únicamente al público inglés, y que la mencionamos por simple curiosidad, pues pierde todo su valor si quisiéramos aplicarla a los públicos de Italia o Francia, en cuyos teatros la ópera se representó sin mejor éxito. Al poco tiempo desapareció del repertorio.

Una vez cumplido su compromiso, Verdi recobró su libertad y volvió a Francia, en cuya capital fijó su residencia.

Attila
(1846)

El **preludio**, que empieza **pp.** hasta llegar al **ff. tutta forza**, no es más que una melodía de líneas simples, desnuda y sin mayor desarrollo. Considerada en sí misma, hay que reconocer que es hermosa, pero su carácter no nos parece muy apropiado: se advierte cierta frivolidad rossiniana que no se aviene a una obra profundamente dramática como **Attila.**

PROLOGO: Ruinas de Aquilea. El primer **coro ff.** de hunos, hérulos, ostrogodos, etc.: **Urli, rapine,** de notas **staccate,** bastante bullanguero, se parece a otros del maestro: tiene cierta fuerza bruta y nada más. En cambio, la **cavatina** de Odabella (hija del Señor de Aquilea, soprano): **Allor che i forti corrono,** a más de estar en carácter, es inspirada. Este trozo ha sido popularísimo por su significado político. Los que han tenido el placer de oírlo cantar por grandes cantantes, como ser la Lowe y la Cruvelli, guardaron de él un inolvidable recuerdo. La frase: **Ma noi donne italiche,** al 10.° compás del **andantino** es de una fuerza avasalladora: un momento de magnífica genialidad. Solamente los últimos compases de la **cadencia** están demás.

Otra parte de Odabella, después de unas frases de ésta y Atila, la **cabaletta**: **Da te questo or m'è concesso,** con el **coro** que concierta al final, lleva también música eficaz. Viene luego un **dúo** de Aecio, general romano y Atila (barítono y bajo). El **andante piuttosto mosso** del primero: **Tardo per gli anni e tremulo,** con la célebre locución: **Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me!,** y el **dúo** de ambos personajes: **Finchè d'Ezio rimane la spada** representan otros fragmentos populares que nuestros abuelos cantaron y que fueron incluídos en el repertorio de todos los organillos de la época.

No se cometa la ingenuidad de buscar en esta música refinamientos que no tiene: nada hay en ella más que la melodía, la simple materia prima. Ni la forma es esmerada ni la orquestación va más allá de la pura función rítmica. En **Attila,** los momentos de arte artificioso son raros, ya lo hemos dicho. La orquesta juega un papel secundario: apenas si acompaña. Téngase en cuenta tan sólo el dinamismo que casi nunca falla.

Una prueba de que la orquesta tiene muy poco qué hacer en esta ópera, la tenemos en la escena siguiente al **dúo:** el trozo orquestal de la tormenta, con pretensiones sinfónico-descriptivas. El diluvio de **séptimas disminuídas** que se oye, no

significa nada. ¡A cuáles alturas se elevará más tarde el Verdi de **Rigoletto** y **Otello**!... Un pequeño **coro** de ermitaños: **Qual notte!** (1os. y 2os. bajos) es bueno. Entre su primera y segunda parte, hay otra de orquesta que quisiera describir la salida del sol después de la tormenta. También en este punto, el genio del compositor no está a la altura de la situación. Aunque en el presente caso, nosotros creemos que no hay música que pueda poner de relieve ese fenómeno natural, (ella reproducirá siempre artísticamente un sonido onomatopéyico, un movimiento mecánico o emotivo, pero nunca un fenómeno que entre exclusivamente en el campo visivo) es indudable que Verdi emplea aquí la melodía en sentido puramente genérico, sin preocuparse del aspecto descriptivo de la misma Es que — según nosotros — la música no tiene tales propiedades; propiedades que están reservadas a la pintura. ¿Acaso Mascagni, en su "himno al sol" de **Iris**, valiéndose de elementos mucho más complejos y sinfónicos de verdad, ha conseguido su intento? No, absolutamente. Ese himno es una robusta, hermosa página musical — no hay por qué negarlo — pero desafiamos a quien quiera, que nos afirme que la audición de esas notas ha tenido la virtud de comunicarle la impresión visiva de una salida de sol.

Volvamos a la ópera.

Mutación: Río-Alto en las lagunas Adriáticas. Después de una noche tormentosa, amanece, despejándose el firmamento y asomándose el sol.

Con la llegada en bote de Foresto (tenor), tenemos una frase: **Qui, qui, sostiamo!** bastante expresiva. Lo mismo dígase de la **cavatina** del mismo personaje: **Ella in poter del barbaro!** y de la **cabaletta: Cara patria già madre e reina** que se repite dos veces uniéndosele el **coro.**

ACTO I. La **romanza** de soprano: **Oh, nel fuggente nuvolo,** aunque un tanto más acabada que lo que le antecede, no tiene mayor importancia como inspiración. En el **dúo** de tenor y soprano: **Sí, quello io son, ravvisami** hay partes que interesan, especialmente el **allegro brillante: Oh, t'inebria nell'amplesso,** repetido dos veces.

Mutación: Tenemos ahora un **aria** de Atila (bajo): **Mentre gonfiarsi l'anima,** precedida de 13 compases orquestales (que sirven de preparación al canto, como el autor hizo con la generalidad de los trozos de esta ópera) y algunos re-

citados de Aldino (esclavo de Atila) y éste. Melódicamente, el **aria** es buena, y digna de mención como canto de cuadratura rítmica.

El final del acto representa el momento solemne en que el Papa León I, a la cabeza de una procesión, con séquito de ancianos y vírgenes, se dirige al campamento de Atila para imponerle en nombre de Dios, que no prosiga la invasión. Esta escena hubiera podido ser mucho más rica, pero asimismo no carece en absoluto de grandiosidad: el **concertante**, muy simple en su desarrollo, alcanza aquí y allá el efecto deseado.

ACTO II: Campamento de Aecio. Otra **aria** de este guerrero: **Dagl'immortali vertici,** con su **allegro brillante: E' gettata la mia sorte,** tiene buena melodía. El conjunto de las dos partes es bastante feliz: mejor la segunda.

Mutación: Campamento de Atila, como en el I acto. El **final** segundo está formado por varios trozos: un breve **coro** de hunos y ostrogodos: **Del ciel l'immensa volta,** de escaso valor; otro de sacerdotisas: **Chi dona luce al cor?** de agradable melodía, pero muy poco hierático; y el **concertante: Rammenta i miei patti** que tiene vida y fuerza dramática, menos la **stretta,** cuyo abuso de **staccati** y **marcati** la hacen muy trivial.

ACTO III: Se abre con una **romanza** de tenor: **Che non avrebbe il misero,** después de 10 compases de orquesta y algunos expresivos recitados. Lo que viene a continuación, puede considerarse como lo mejor de la ópera, digno en todo y por todo de su autor: nos referimos al **terceto** (s, t, b,) que contiene ese adorable **adagio en re bemol: Te sol, te sol quest'anima**. Nótese la espontaneidad y belleza de la invectiva del barítono: **Tempo non è di lagrime,** al 17.° compás, y que se repite con irresistible efecto, mientras las demás partes trabajan a su alrededor sobre un movimiento arpegiado de los arcos.

No a igual nivel artístico, se mantiene el **cuarteto** final del melodrama: **Tu, rea donna, già schiava;** pues, si bien es cierto que el efecto no decae, la psicología musical es menos exacta.

Macbeth
(1847)

La ópera Macbeth que nos proponemos repasar sumariamente, no es la original de 1847, sino la retocada más tarde, que se estrenó el 19 de Abril de 1865 en el "Lyrique" de Pa-

rís. Siendo ésa la edición definitiva, creemos conveniente estudiarla bajo su última forma. Si el melodrama hubiera cambiado de nombre (como acontecerá p. e. con **Stiffelio** que se llamará **Aroldo)**, hubiéramos postergado su análisis para más adelante, relacionándolo con la época en que apareció, pero en el presente caso — salvo algunos retoques y agregados — la obra quedó substancialmente la misma.

ACTO I: La estructura del **preludio,** con sus contrastes de **ff.** y **pp.**, demuestra en seguida el mayor esmero del compositor. La melodía en **fa menor** que informa al trozo es bella; de efecto su terminación sumamente **piano.**

Después de un trozo orquestal bastante interesante, en que se trata de describir el desencadenarse de una tormenta en un bosque, aparecen tres grupos de brujas. El **coro** de introducción que cantan las mismas (sopranos): **Che faceste? dite su!,** como melodía es agradable, mas no en carácter con el significado de las palabras. Sirva de ejemplo el hermoso motivo en **la mayor** de la segunda parte: **Le sorelle vagabonde van per l'aria, van sull'onde.**

En la siguiente **escena** y **dúo** de Macbeth y Banco (barítono, bajo): **Due vaticini compiuti or sono,** tenemos un **andante assai sostenuto** de fuerza, perfectamente consentáneo a la situación. Otro **coro** de brujas, en **re menor,** que sirve de **stretta** a la introducción: **S'allontanarono! N'accozzeremo,** tiene los mismos méritos y defectos que el primero. Eficacísima la **declamación** de Lady Macbeth mientras lee la carta de su esposo (general del rey escocés Duncán), en la que éste le comunica haber sido nombrado sir de Caudore y que aspira al trono, según predicción de las brujas. La **cavatina** de soprano empieza con el magnilocuente **andantino: Vieni! t'affretta,** al que sigue el **allegro :Or tutti sorgete** repetido dos veces. No falta eficacia en toda esta parte, pero nos parece que se abuse un tanto de la voz por la **tesitura** fatigosa.

La llegada del Rey con su séquito, está anunciada por una **marcha,** no muy rica, pero cuyo final consigue interesar. Macbeth y su esposa se quedan solos: desde ese momento el diálogo entre ambos adquiere capital importancia. Son tales los acentos de verdad, que una vez más nos vemos obligados a reparar en la extraordinaria fuerza dramática del maestro. En estas líneas sería difícil establecer un límite divisorio entre el valor de las palabras y el de las notas, tan bien se amalgaman las unas con las otras. Los medios de que Verdi se vale aquí —como casi siempre—son de una extremada sencillez, lo que

no impide que esa exclamación: **Mi si affaccia un pugnal? L'elsa a me volta?** haya hallado la más exacta equivalencia musical. Sigue inmediatamente el **dúo: Fatal mia donna! un murmure,** la página más popular de la partitura. Su desarrollo tiene amplitud, destacándose de la forma de dúo común en aquella época: primero cantaba una de las voces, después la otra, y, por fin, las dos juntas a unísono. El canto de Macbeth: **Com'angeli d'ira, vendetta tuonarmi,** es magnífico, preparando con naturalidad la fusión de las dos voces, que terminan con un **pp. morendo** de peregrino efecto.

Algunos **recitados** de Macduff (tenor) y Banco (bajo), preceden al **sexteto** final del acto, en que la sonoridad es quizá excesiva; no obstante, también en él se advierten detalles de mérito superior, verbi gracia: la magnilocuente frase **ff.: Chiudi, inferno, la bocca** y el poderoso **unísono: L'ira tua formidabile e pronta,** aunque este último adolezca del mismo defecto que otros semejantes: la repetición abusiva de palabras.

ACTO II: Se inicia con **recitados** de Macbeth, Macduff y Lady Macbeth. La magnífica **aria** de esta última: **La luce langue** substituye a la original de 1847: **Trionfai! securi alfine.** Como es fácil comprender, el estilo de la primera es bastante diferente: Verdi estaba ya en vísperas de escribir el **Don Carlos,** que representa una nueva manera.

Un **coro** de sicarios: **Chi v'impose unirvi a noi?** sale del mismo molde de otros de notas **staccate** y no vale gran cosa. Lo mismo dígase de la gran escena entre Banco y su hijo Fleanzio, cuyo **adagio: Come dal ciel precipita** procede con cierta fatiga.

En la escena del festín, hay vida. El **brindis** de Lady Macbeth: **Si colmi il calice di vino eletto** se basa en un motivo popular, lleno de brío, hermano de otros del mismo maestro, que se oyen en varias de sus partituras. En cambio, el momento en que Macbeth cree ver el espectro de Banco, a quien ha asesinado, no nos parece tener la debida eficacia, aun teniendo en cuenta algunos buenos compases descriptivos.

El **final** está trazado con mano maestra. El momento escénico requería suma habilidad, para que la tragedia no degenerara en parodia. Verdi ha sabido afrontar, resolviéndola, una situación peligrosísima.

ACTO III: Otra vez las brujas, como en el primer acto. El **coro** de las mismas (1as. 2as. y 3as. sopranos): **Tre volte miagola la gatta in fregola,** de palabras extrañas, es muy ori-

ginal. Al llenarse el escenario de espectros, duendes, demonios y brujas, danzando alrededor de la caldera infernal, tenemos un delicioso baile (edición reformada) de ritmos novedosos, instrumentado con delicadeza. Obsérvese la parte de los primeros violines y el muy brillante **vals** con que termina la escena.

Aunque perteneciente a la vieja edición, todo el cuadro de las apariciones, con su primorosa orquestación es índice de que **Macbeth** ha sido escrita con más cuidado que sus hermanas anteriores. No creemos, empero, que esta escena tenga mucho poder dramático: lo excesivo de su elemento fantástico la perjudica. El **coro sottovoce** siguiente: **Ondine e Silfidi** es también música agradable. ¡A la verdad, por lo que se refiere a la melodía, Verdi no es avaro!... Después de este hermoso **coro,** las brujas desaparecen. Macbeth, que se había desmayado, vuelve en sí y se halla frente a su mujer, con la cual canta el **dúo: Ora di morte e di vendetta.** Este **final** es mediocre; en la 2.a edición ha sido modificado, pero — a nuestro entender — la segunda edición no vale más que la primera.

ACTO IV: Bello el **coro** de prófugos escoseses: **Patria oppressa,** sin las notas **staccate** de costumbre. Con idéntica letra pero con diferente música figuraba ya en la primera edición de **Macbeth:** esta segunda edición la aventaja en mucho. La única parte de tenor de la ópera, es decir, el **aria** de Macduff: **Ah, la paterna mano,** que algunos críticos han juzgado insignificante, a nosotros nos parece, al contrario, bastante expresiva. Por ejemplo: el **recitativo** que la precede: **O figli miei!** tiene sentimiento, y lo mismo puede decirse del **adagio,** siempre que no nos detengamos a considerar la pobreza del acompañamiento y de la sacramental **cadencia.** Con el siguiente **coro** de soldados ingleses: **La patria tradita piangendo ne invita!** aumenta el interés. Este popular canto verdiano es uno de los que sirvieron de himno de rescate a los italianos durante la campaña contra el Austria, en 1848.

Mutación: El castillo de Macbeth. La feroz matrona, en estado de somnambulismo, anda vagando por las salas, agobiada por el remordimiento de sus crímenes que le roen la conciencia. Pocas son las escenas de ópera que pueden compararse con ésta por su gran fuerza dramática. Es verdad que Verdi, escribiéndola, no se hallaba ya en sus primeras armas: pero este trozo sintetiza probablemente lo más genial de su estilo de la primera manera. El desarrollo es muy amplio: no

sigue la típica cuadratura de otros trozos análogos escritos en la misma época, y el drama no se halla contenido en los convencionales límites estéticos de costumbre. Empieza con un melancólico **preludio pp.** que predispone acertadamente a la acción; luego todas las frases, exclamaciones y quejidos son de una sorprendente eficacia. El **aria** de la misma Lady Macbeth: **Una macchia è qui tuttora** sirve como de pernio a las demás partes (una dama y el médico, quienes observan la escena) que se limitan a un casi **declamado,** mientras la orquesta va comentando la extraña situación. El principio del comento orquestal ha sido exageradamente aplicado más tarde por la escuela moderna, hasta desvirtuar, puede decirse, la misma esencia del melodrama: pero aquí la aplicación se equilibra admirablemente con el canto. El pasaje del corno inglés bajo la palabra: **Ohimè!,** pronunciada por la sonámbula, no podría describir musicalmente mejor el quejido. Otra joya de este bellísimo trozo es la frase, también de la soprano: **Un guerrier così codardo.**

Después de este cuadro genial, lo que le sigue no se halla a igual altura de excelencia. La confirmación la tenemos en el **aria** de barítono: **Pietà, rispetto, amore,** cuya idea melódica es poco original, a más de estar desarrollada con pobreza.

La **fuga** correspondiente a la **batalla,** con partes de barítono y **coro,** tiene cierto relieve. Con la entrada de **Macbeth** perseguido por Macduff, el interés aumenta. La ópera concluye con un solemne **himno** de victoria, en que toman parte los bardos, los soldados ingleses y al final las mujeres: **Salgan mie grazie a te, gran Dio,** formando un conjunto sonoro.

De lo que dejamos dicho, resulta que **Macbeth** no es todo de igual valor: páginas superiores se alternan con otras mediocres; además, en algunos pasajes de la edición reformada, lo nuevo contrasta con lo viejo, no tanto por su mayor mérito intrínseco, cuanto por la evidente diferencia de forma. Estos defectos, empero, no minoran la belleza, considerada en sí misma, de trozos cuáles: el **dúo** del I acto, los **bailables** del III y la escena del **sonambulismo** del IV.

El melodrama tiene suficiente vitalidad para volver a las tablas. Así lo entendía Verdi al disponerse a retocar la edición original, y lo mismo opinamos nosotros.

I Masnadieri
(1847)

En el **preludio** hay un **solo** de violoncelo que se inicia en **re menor,** pasa a **mayor** y termina nuevamente en **menor.** Excep-

tuando los dos compases de la **cadencia**, la melodía es buena.

ACTO I: Taberna en el confín de Sajonia. Algunos **recitados** de poca importancia preceden al **aria** de tenor (Carlos, hijo de Maximiliano conde de Moor); el **andantino en re bemol: O mio castel paterno**, aunque en contraste con el carácter del personaje, (un bandido al que se ha querido hacer simpático) es afectuoso. El canto se apoya en un feliz acompañamiento de oboe, flauta y clarinete. **La cabaletta** de esta **aria: Nell'argilla maledetta**, que viene a continuación de una escena entre Carlos Moor, su amigo Rolla y un **coro** de jóvenes quienes se proponen formar una mesnada, tiene fuerza aunque artísticamente es común.

Un breve **allegro** de orquesta sirve de **preludio** al **aria** de Francisco (hermano de Carlos, barítono): **La sua lampada vitale**, la premeditación de un parricidio. Este trozo es uno de los pocos que han sobrevivido a la ópera: el acompañamiento de los violoncelos le da bastante relieve. Fácil y de efecto, la **cabaletta: Tremate, o miseri.**

Antes de la **cavatina** en **sol mayor** de Amalia (nieta del conde, soprano): **Lo sguardo avea degli angeli**, tenemos otro pequeño **preludio** y **recitados** con acompañamiento de oboe, flauta y clarinete; todo de escasa importancia. Lo mismo dígase del **duettino** de Amalia y su padre (soprano, bajo): **Carlo! io muoio...**, de hechura descuidada. El **final**, en cambio, o sea la aparente muerte de Maximiliano por el dolor que le causa la falsa noticia de la muerte de su hijo Carlos, es bellísimo. En toda la escena se oyen acentos dramáticos y dolorosos. La **cadencia** es inspirada.

ACTO II: Los mesnaderos cantan el **coro** interno: **Godiam, chè fugaci son l'ore del riso** que, si demuestra habilidad en la fusión de las voces, también lleva en sí buena dosis de trivialidad. En vez, el **aria** de soprano, a más de su noble contextura, encierra una hermosa melodía de inmediata percepción, el **adagio: Tu del mio Carlo al seno**, acompañado con el arpa. El **allegro brillante: Carlo vive?** tiene soltura sin que la afecten las **fioriture**.

Lo que viene a continuación, un **dúo** de soprano y barítono: **Io t'amo, Amalia! io t'amo...**, se admiraría mucho más — como merece — si no estuviera tan próximo a la hermosa **aria** anterior. Hacemos esta observación en sentido relativo, siempre que se estudie la ópera siguiendo su desarrollo, pues si la analizamos por partes, no hay por qué hacerla. La imprecación de Carlos: **O vil femminetta**, nos resulta brutal, pero muy

apropiada al carácter del personaje.

Mutación: Bosque en las cercanías de Praga. El **coro** de bandidos: **Tutto quest'oggi le mani in mano** recuerda a otros trozos vulgares análogos. Mas, como acontece a menudo con el Verdi del primer período, a páginas deficientes siguen otras superiores: aquí se nos presenta un ejemplo. La **romanza** de tenor: **Di ladroni attorniato** está escrita con primor y contiene una frase suavísima, apenas suspirada: **Ah! cara vergine innocente!** Es de poco relieve la **stretta** final.

ACTO III: Este acto contiene la joya de la partitura, el apasionado **dúo** de soprano y barítono: **T'abbraccio, o Carlo, abbracciami!** La segunda parte del mismo, el **andantino: Qual mare, qual terra da me t'ha diviso?** es igualmente inspirada, y la **cabaletta** final que canta primero Amalia y luego los dos a **unísono: Lassù risplendere,** tiene movimiento a pesar de prolongarse bastante.

Los bandidos continúan sus cantos de degenerados con el **coro: Le rubi, gli incendi, le stragi, le morti,** de ritmo violento, brutal... ¿Qué finura puede exigirse de esos individuos que no hablan más que de crímenes? En el presente caso, la trivialidad, lejos de ser un elemento negativo, responde a verdad psicológica.

En el tercer **final** hay partes dignas de mención: el **recitado** muy dramático de Carlos; el **racconto** del bajo: **Un ignoto, tre lune or sono** y la última escena en la cual los bandidos juran vengar la muerte del padre de su jefe. En este punto reina una sonoridad un tanto ampulosa; sin embargo, el conjunto es de efecto. El barítono inicia el motivo en **la menor,** el **coro** repite sus dichos, y después de un **crescendo** se vuelve al mismo motivo, pero esta vez en tono **mayor.** Los contrabajos siguen un movimiento sugestivo.

ACTO IV: Escena del sueño de Francisco Moor: **Pareami che sorto da lauto convito,** o sea la narración de las pesadillas de un parricida. También en esta parte no faltan acentos dramáticos poderosos, pero debido seguramente a la situación que se prolonga con exceso, la continuidad sufre interrupciones; además hay abuso de sonoridad. Sigue un buen **dúo** de dos bajos (Francisco y Moser): **E' la prima!... Odimi, Eterno!...** con **coro** interno de mesnaderos. La psicología de los tres cantos: el de Francisco Moor, implorando perdón de su culpa; el del pastor, amenazando con el castigo del cielo, y el de los bandidos que gritan: **La rocca in polve!,** hallan en la

música el debido contraste. La plegaria de Moor está sostenida por un **bemol** de violines; los trombones tocan en **unísono** con la maldición del pastor mientras las cornetas acompañan; por último, la orquesta apoya de lleno el grito de los mesnaderos que incendian el castillo.

Otro **dúo** de tenor y bajo (Carlos, Maximiliano): **Come il bacio d'un padre amoroso,** de mucha sencillez, sin desmerecer por completo, es inferior al que lo ha precedido. En cambio, el **terceto** final (soprano, tenor, bajo) con la escena del reconocimiento de Carlos y la muerte de Amalia, apuñalada por su amante, es música digna del maestro.

En todas las anteriores partituras de Verdi, figura un terceto o concertante, que viene a ser como la síntesis del drama: lo mismo ocurre con el **final** de **I Masnadieri.** Sin alcanzar al grado de perfección de otros célebres tercetos del mismo autor, éste también tiene su mérito. Los acentos apasionados que en él abundan, juntamente con la espontaneidad de su desarrollo, que no resta por un solo momento interés a la acción, hacen de él un modelo bastante acabado.

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) La Barbieri-Nini narraba: "La noche del estreno (no " lo olvidaré nunca) antes de la escena del sonambulismo, " que es una de las últimas de la ópera, Verdi se paseaba in- " quieto en torno mío. Se comprendía que el éxito, ya nota- " ble, no hubiera sido definitivo sino después de aquella esce- " na. Me signé, ("costumbre de las artistas de su tiempo y aun " de algunas de nuestros días") y seguí mi parte... Los dia- " rios de aquel tiempo os dirán si he interpretado bien el pen- " samiento dramático del maestro. Lo que sé es esto: que ape- " nas cesado el frenesí de los aplausos, habiendo vuelto tem- " blorosa a mi camarín, vi abrirse la puerta de par en par — " estaba ya medio desvestida — y entrar a Verdi, quien agita- " ba las manos y movía los labios como si quisiera pronunciar " un discurso, sin poder articular una sola palabra. Yo reía y " lloraba al mismo tiempo. Mirando al maestro, noté que él " también tenía los ojos enrojecidos. Nos dimos un apretón de " manos muy fuerte; luego él salió precipitadamente. Aquel " momento de sincera conmoción, me compensó con creces " los muchos meses de asidua aplicación y de continuas zozo- " bras.

* *

(2) **PONIATOWSKI** (José), príncipe romano, distinguido aficionado a la música y compositor de algún mérito. Su obra principal fué **Piero de' Medici** (París-1860). Nació en Roma (1816) y falleció en Londres (1873).

(3) Querido suegro:

He pensado siempre dedicar una ópera a usted, que ha sido para mí un padre, un amigo y un bienhechor. Pero circunstancias imperiosas me lo han vedado hasta ahora. Hoy que puedo hacerlo, dedico a usted mi **Macbeth,** que de todas mis óperas es la que amo con más cariño. El corazón la ofrece: acéptela usted con el corazón.

Su afectísimo
José Verdi.

* *

(4) **LIND** (Jenny). Celebérrima soprano sueca, de Estocolmo (1820), llamada "el ruiseñor del norte". Desde muy niña, a los ocho años, empezó a estudiar música con los maestros Craelius y Berg. Ingresó luego al Conservatorio de su ciudad natal, perfeccionándose bajo la dirección del profesor Lindblad. Sus aptitudes fueron tan sobresalientes y su precocidad tan manifiesta, que se la hizo debutar a los 16 años apenas, con **Freischütz** de Weber. Cantó también **Vestale, Euriante** y **Roberto il diavolo.**

Durante su permanencia en Francia (1841), perfeccionó aún más su escuela con el célebre tenor Manuel García (padre de la Malibran). A pesar de ello, su presentación al público parisiense (1843) no tuvo éxito. El contraste la alejó para siempre de la capital francesa; se fué a Alemania. Allá fué mejor comprendida, y halló en seguida el apoyo más decidido de parte de Meyerbeer. En Berlín (1845) obtuvo un éxito ruidoso, y desde entonces las etapas de su carrera pueden llamarse triunfales: Viena (1846), Londres (**I Masnadieri**-1847) y ciudades británicas, y Nueva York (acompañada por Julio Benedict, ilustre músico y pianista inglés, discípulo de Weber).

En 1852, vuelta a Europa, se casó con el pianista Otón Goldschmidt y se estableció en Dresde. Sus últimas temporadas tuvieron lugar en Inglaterra (1856) y Alemania, con una serie de conciertos.

Repertorio descollante: **Semiramide** (Rossini); **Sonnambula** y **Norma** (Bellini); **Roberto il diavolo, Ugonotti, Profeta** y **Estrella del Norte** (Meyerbeer); **Lucia** y **Figlia del reggimento** (Donizetti).

Falleció en Londres en 1887.

*

GARDONI (Italo), insigne tenor italiano (1820) que compartió con Mario los mayores éxitos de su tiempo. Tuvo buena educación artística, pero al principio de su carrera, orgulloso porque tenía un físico agradable, pensó más bien en exhibirse que en dedicarse al estudio concienzudo de los personajes que encarnaba. Más tarde, se corrigió de ese defecto, y sus interpretaciones se volvieron muy loables en todo sentido: por el equilibrio que supo establecer entre su bella voz, usada con arte y sin excesos censurables, una mímica eficaz, y la verdad psicológico-histórica de sus creaciones.

De Italia pasó a Francia, llamando la atención en las óperas: **María Estuardo** (Niedermeyer, París, 1844) y **Estrella**

de Sevilla (Balfe, 1845). En 1846 estrenó una nueva partitura de Flotow: **Alma en pena;** y el año siguiente, en Londres. con la Lind. **I Masnadieri** de Verdi.



LABLACHE (Luis). El más famoso bajo de su época. De origen francés, hijo de marsellés e irlandesa, nació en Nápoles el 6 de Diciembre de 1794. Fué uno de los temperamentos musicales más prodigiosos que hayan existido. A los 12 años ingresó al Conservatorio "della pietà dei turchini", para cursar sus estudios. Aficionado en sumo grado a los instrumentos de cuerda, aprendió con facilidad violín, violoncelo y contrabajo. Fué tal su ahinco en el estudio de esos instrumentos, que se le formó un tumor en la clavícula, teniendo que sufrir una operación dolorosísima.

A la muerte de Haydn, (tenía a la sazón 15 años) tomó parte, como contralto, en el coro que cantó una misa fúnebre en Nápoles. Ese grupo de ejecutantes era algo débil, por lo que el jovencito — queriendo establecer el equilibrio con las demás partes — se excedió de sus fuerzas. El esfuerzo le costó una afonía de varias semanas, hasta que un buen día—lo narraba él mismo—amaneció con voz de bajo profundo... Entonces se sintió poseído del demonio de las tablas. A cada momento se escapaba de casa para pisar el escenario de los teatros de ínfimo rango de Nápoles y Salerno. Los padres tuvieron que recurrir varias veces a la policía para calmar el entusiasmo del hijo, pero todo fué en vano.

En 1811 pudo finalmente hacerse contratar como bufo cantante en el teatrito de "San Carlino", y a los seis meses ya estaba locamente enamorado de la hija del distinguido actor Pinotti, Teresa, con la cual se casó acto continuo. Esa señora moderó un tanto su frenesí, haciéndole comprender que era preferible tener un poco de paciencia hasta que se presentara la oportunidad de ser admitido en teatros menos vulgares. Consiguiólo al poco tiempo, pasando a cantar en un teatro de Mesina (Sicilia). De esa ciudad se trasladó a la capital de la isla, Palermo, y debutó con **Marco Visconti.**

En 1817 hizo su ingreso en la "Scala", cantando **Cenerentola** con notable éxito. En 1821 Mercadante le escribió **Elisa e Claudio.** Desde aquella fecha sus triunfos se subsiguieron sin interrupción, aclamándole: Venecia, Turín y otras ciudades de la península. En Viena entusiasma con **Matrimonio segreto, Barbiere** y **Semiramide:** le obsequian con una medalla conmemorativa. El borbón de Nápoles le nombra maestro de capilla. Canta en el "San Carlo". En 1829 lo hallamos en Londres; en 1830 en París, donde fanatiza con **Matrimonio segreto** de Cimarosa. La nostalgia vuelve a llamarle a su patria: en 1833 canta **L'Elisir d'amore,** ópera nueva, en el "San Carlo", aumentando—si fuera posible—el entusiasmo a su respecto. En 1834 regresa a Francia, y desde entonces alterna sus temporadas invernales de París (**Les brigands,** Mercadante, 1836), con las veraniegas de Londres (**I Masnadieri,** 1847).

Lablache fué un cantante verdaderamente fenomenal: tan grande en el género dramático como en el bufo. Poseía una

voz magnífica por la extensión y la ductilidad, a más de inagotables recursos escénicos. Por eso se volvió el ídolo de todos los públicos.

Repertorio principal: **Matrimonio segreto** (Cimarosa), **Barbiere, Cenerentola, Gazza ladra, Mosé** y **Semiramide** (Rossini); **Anna Bolena, Elisir d'amore** y **Don Pasquale** (Donizetti).

XII

Verdi en París. — *I Lombardi* retocada: *Jérusalem.* — Menor éxito que la ópera original. — Período revolucionario en Europa. — Fin del reinado de Luis Felipe I; revolución en Viena, Berlín y Milán. — El Piamonte declara la guerra a Austria. — El maestro regresa a Milán impelido por su patriotismo. — Fin desgraciado de la campaña. — Mazzini y Verdi: un himno de Godofredo Mameli. — Vuelta del compositor a París. — Residencia en Passy. — Contratiempos de Lumley, empresario del "Her Majesty's Theatre" de Londres. — Propuestas a Verdi: compromisos de éste con el empresario Lucca. — *Il Corsaro.* — Fiasco en Trieste. — La efímera República romana de 1849. — Excitación de los ánimos. — *La Battaglia di Legnano.* — Ópera de circunstancias: entusiasmos frenéticos. — Juicio sereno sobre esta partitura. — El cólera en París. — A instancias de su padre, Verdi regresa a Busseto. — Cierre del período de inferioridad artística: horizontes más puros y vastos.

I Masnadieri fué la única ópera que Verdi estrenara en Inglaterra. Después de su éxito dudoso, el maestro abandonó el suelo inglés que no tuvo más oportunidad de pisar, y volvió a París para atender a los ensayos de la obra que se había propuesto llevar a las tablas de la "Opéra". La partitura que los parisienses deberían juzgar no era una novedad, sino **I Lombardi** que tanta aceptación había tenido en Italia, ajustada a la escena francesa y retocada en alguna de sus partes. Esa nueva edición tomó el nombre de **Jérusalem.** El libreto original de Solera fué traducido y reformado por los libretistas Alfonso Reyer y Gustavo Vaëz, quienes substituyeron la ciudad de Milán con la de Tolosa y los cruzados con guerreros franceses. El melodrama se estrenó el 21 de Noviembre de 1847, intérpretes: Julian Van Gelder; Duprez, Alizard, Prévot y Brémont. (1) La acogida fué buena, sin despertar los entusiasmos de las plateas italianas. El por qué — en primer lugar — hay que atribuirlo al infeliz libreto, que no hizo más que agravar los defectos del primitivo, acabando por anular su ya escasa unidad de acción. No se comprende como esa transformación

de la sencilla novela de Grossi, haya podido ser aceptada por Verdi. El enredo se vuelve un conjunto de escenas disparatadas, sin cohesión, que se subsiguen como en un calidoscopio. El argumento fué modificado con tan mal tino, que ni siquiera las partes sobresalientes de la ópera original consiguieron despertar en el ánimo de los oyentes la sincera exaltación que es indispensable para decidir de un éxito. Citaremos un ejemplo: el sublime terceto, que en **Lombardi** tuvo y tendrá siempre la virtud de conmover profundamente, pasó casi inadvertido. La magnífica escena basada en la conversión de Oronte moribundo a la fe cristiana por medio del bautismo, se reduce en **Jérusalem** a una simple bendición del ermitaño al vizconde de Béarn. La esencia sentimental del trozo viene a ser, de esa manera, completamente alterada y el efecto muy disminuído.

Verdi había retocado la orquestación de su ópera primitiva, agregando además algo nuevo, como ser la escena de la **vestizione**, de mucha fuerza dramática. No obstante, el melodrama remendado no tuvo mucha vida ni en Francia donde se estrenó ni en Italia donde se importó ¡traducido por segunda vez al italiano! El público de este último país no quiso saber nada de tantas metamórfosis y prefirió quedarse con su magnífica impresión virgen de **I Lombardi.** Lo cual prueba — si hubiera necesidad — que ciertas obras de arte, aun ennoblecidas en su forma exterior, no consiguen agradar más que las primitivas, por no tener mayor contenido artístico.

Por lo que se refiere a la crítica, las espinas horadaron más que de costumbre. Los críticos musicales Scudo y Fiorentino (ambos italianos, residentes en París), escribieron todo lo que se les ocurrió en contra: el primero en la **Revue des Deux Mondes,** el segundo en **Constitutionelle** y **Moniteur.** Ya sabemos qué crédito dar a esas críticas malévolas, casi siempre en mala fe.

Durante su permanencia en París, Verdi presenció los movimientos revolucionarios contra el reinado de Luis Felipe I, el jactancioso monarca que se las echaba de liberal y era, en cambio, un perfecto reaccionario. Su odio a los republicanos fué evidente. Los motines de 1830 que acabaron con la dinastía de los Borbones de Francia (Carlos X), tuvieron su continuación y epílogo cabalmente en el año en que el maestro se hallaba en la capital: en 1848. El rey fué destronado, se dió por terminada la dinastía Borbón-Orleáns y fué proclamada la república. En ese año, el viento de rebelión no sopló solamente en Francia, sino un poco por doquiera como amonestación a los potentados para que otorgaran la constitución a la que los pueblos sentíanse maduros. En Berlín y Viena ocurrió

otro tanto, quedando excluída Austria de la Confederación y fundado el Imperio Federal después de la Dieta de Francfort. En la Lombardía, el yugo austriaco había llegado a formas monstruosas. El pueblo milanés, en cinco épicos días de barricadas y lucha sangrienta (18-24 de Marzo), echó de la ciudad a las tropas de Radetzky.

Verdi, a esas primeras noticias de libertad, precursoras de acontecimientos mucho más trascendentales para su patria, sintióse inmediatamente poseído de fiebre. A las pocas semanas partió para Milán; pero al llegar a la estación de Lyon, tuvo conocimiento del fin desgraciado de la campaña austro-piamontesa. Por el momento, los sueños de los liberales italianos se esfumaban: el ejército piamontés, después de haber vencido al enemigo en varios encuentros, entre los cuales muy importante el de Goito, fué a su vez derrotado en Custoza (25 Julio 1849), viéndose obligado el rey Carlos Alberto a firmar el armisticio de Salasco (10 Agosto).

De ese tiempo data un himno patriótico escrito por Verdi a instancias del célebre agitador José Mazzini. El encuentro de aquellos dos Grandes, no podía ser más feliz: uno representaba al revolucionario sediento de libertad, sin excesos censurables de violencias, idealista, hombre de letras, filósofo y creyente, cuyo lema "Dios y Pueblo" sintetizó toda la nobleza de su alma; el otro, animado por una llama patriótica igualmente viva, aunque no hombre de acción como el genovés, gran psicólogo y poseedor de un temperamento artístico enérgico, que hacía de él el único músico apropiado para una epopeya revolucionaria. El himno: **Suona la tromba,** que sobre versos de Godofredo Mameli, Verdi escribió quizá con la esperanza de que sirviera de himno nacional, alcanzando una popularidad parecida a la de la **Marsellesa** o del **God Save,** no tuvo tal suerte: fué casi desconocido. (2) El pueblo prefirió cantar, con intenciones políticas, los célebres coros de sus óperas.

Una vez fracasada la primer tentativa de independencia italiana, Verdi volvió a Francia estableciéndose en Passy. En ese paraje delicioso, tan agradable en las temporadas veraniegas, a la sombra de los frondosos árboles del Ranelagh, el maestro escribió sus dos óperas: **Il Corsaro** y **Battaglia di Legnano.**

Antes que se dispusiera a escribir la primera, ocurrió lo siguiente: el empresario londinense Lumley, el que estrenó **I Masnadieri,** habíase quedado sin director de orquesta. El que actuaba en el "Her Majesty's Theatre", Miguel Costa, entraba a dirigir en el nuevo teatro de ópera italiana "Covent-Garden".

El empresario, no sabiendo cómo componérselas y temiendo rivalidades, pensó imponerse con un golpe de efecto. Escribió a Verdi proponiéndole un excelente contrato, siempre que se comprometiera a dirigir la orquesta de su teatro y escribir para el mismo una ópera nueva cada año. El compositor hubiera aceptado de buena gana, pero mediaba un inconveniente: estaba ya comprometido con el empresario Lucca por un melodrama a estrenarse en Trieste y luego en otras ciudades de Italia donde había sido anunciado. Verdi escribió a ese señor tratando de rescindir el contrato, ofreciéndole las indemnizaciones del caso, mas el editor no quiso transigir en lo pactado. Entonces el maestro, exasperado por la denegación y también algo enfermo, escribió sin más **Il Corsaro** (libreto de Piave, sacado del poema de Byron). Lo escribió de un soplo, sin preocuparse siquiera de su posible fracaso: no atendió a los ensayos, mandó la partitura al editor y se lavó las manos. A decir la verdad, Lucca no había sido incorrecto con él: además le pagó escrupulosamente los veinte mil francos que le debía por el trabajo... pero sabemos cuán peligroso es contrariar los caprichos de los artistas.

La ópera de pacotilla, que demostraba a las claras la desgana y la prisa, tuvo su merecida condena en el "Grande" de Trieste, el 25 de Octubre de 1845. El público triestino, tan entusiasta de **Nabucco, Lombardi** y **Ernani,** no aceptó resignadamente la pesada broma y decretó al **Corsaro** el fiasco que se merecía. Pero los intérpretes, a pesar de todo, eran buenos y venían a expiar culpas ajenas: Barbieri-Nini, Rampazzini; Fraschini y De Bassini (el cuarteto de los cuatro **ini**). La obra vivió una sola noche y su autor no se ocupó nunca más ni siquiera se acordó de ese pobre parto de su fantasía.

A los pocos meses, los acontecimientos políticos ofrecen otra vez al maestro la ocasión de desquitarse con un nuevo melodrama. Eran los tiempos precursores de la efímera república Romana. Después de la fuga de Gaeta de Pío IX bajo la protección de los embajadores extranjeros, el pueblo romano estableció la república, abatiendo el secular poder temporal. Los ánimos se habían exaltado hasta el paroxismo con demostraciones cívicas, cantos y luminarias. Poco tiempo antes de realizarse ese importante hecho histórico, Verdi fué encargado de escribir una ópera de argumento patriótico. El libretista Salvador Cammarano le proporcionó al punto los versos, y el músico — por su parte — no hubo menester ni de dos meses para tener lista **La Battaglia di Legnano.**

JOSÉ VERDI

La noche del 27 de Enero de 1849, el teatro "Apollo" de Roma no podía contener a la muchedumbre que se agolpaba delante de sus puertas. El público había acudido al teatro con escarapelas al ojal y los palcos habían sido adornados con los colores nacionales. Fué un delirio general, al que participaron con igual frenesí hombres y mujeres. La sala resonó con los aplausos más estruendosos que nunca se oyeran.

A los pocos días, la república fué un hecho aunque, desgraciadamente, no vivió más que cinco meses (5 Enero-3 Julio) aplastada por la coalición franco-papalina.

Los cantantes que cooperaron en mayor escala al triunfo de esa producción, fueron: De Giuli-Borsi: Fraschini y Collini. (3) La ópera fué bisada en casi todas sus partes, lo que significa que se cantó dos veces: y los trozos que más entusiasmaron fueron: el coro de apertura: **Viva Italia! un sacro patto** y el juramento de los "Caballeros de la Muerte" en los subterráneos de la Basílica de San Ambrosio (Milán).

El diario **Pallade** del 29 de Febrero de aquel año, publicaba: "...Verdi, con esta obra, ha volado a la sublimidad. Le-" jos de obedecer a las viejas formas convencionales, ha sen-" tido que su espíritu necesita libertad, y como Italia, inde-" pendencia..." Aparte de la exageración de la "sublimidad", que refleja la calentura del momento, es indiscutible que en el citado melodrama hay vida suficiente para que pueda sostenerse con éxito, melodía abundante, e instrumental variado y enérgico, de mérito por lo menos igual al de las mejores óperas escritas anteriormente por el maestro. No nos parecen justos los apuntes que los distinguidos biógrafos - críticos Pougin, Basevi, Barrili, Monaldi, Checchi, etc. (casi todos, con excepción de Mascagni y Soffredini) hacen a **La Battaglia di Legnano,** calificándola de organismo vulgar y hueco, que no fracasó debido únicamente al excepcional momento en que fué escrita. Este juicio unánime, basado en la misma razón de "ópera de circunstancias", no tiene fuerza de demostración alguna. Ante todo, diremos que la generalidad de las óperas han sido escritas por encargo de alguien y han servido casi siempre para algún acontecimiento de importancia, de modo que la "circunstancia" no es por cierto exclusiva de la ópera en cuestión; y en segundo lugar, son innumerables las óperas nacidas por causas más o menos parecidas, sin que nadie se haya soñado nunca de calificarlas de esa manera. Entre las composiciones del mismo Verdi, tenemos ejemplos concluyentes: **I Vespri Siciliani** y

Don Carlos fueron escritas en ocasión de la inauguración de las Exposiciones Universales de París, de los años 1855 y 1867; **Aida,** si no precisamente para la inauguración del Canal de Suez, en consecuencia de aquel hecho importantísimo: y, finalmente, la **Misa de Requiem,** para el aniversario de la muerte del poeta Alejandro Manzoni.

A pesar de lo dicho, no hay que creer que **La Battaglia di Legnano** sea una ópera perfecta. También ella tiene sus graves defectos, es decir: la falta de cohesión entre los varios cuadros del drama, la desigualdad estética de sus trozos musicales, que no siempre se hallan a igual nivel artístico, y la rutina orquestal de que adolecen algunos de los fragmentos menos inspirados. Queremos tan sólo hacer constar que las deficiencias de este melodrama no son mayores que las de otros afortunadísimos que lo precedieron, y que si el público no continúa dispensándole sus favores, se debe más que nada a la sencilla razón de que no lo conoce, por no ejecutarse desde muchos años. (4)

Después del ruidoso éxito de su ópera, habiendo caído — como se dijo — la república romana y restablecido el antiguo régimen político, Verdi no sabe más qué hacer en su patria. Los ardientes sueños de libertad e independencia se desvanecen uno tras otro ahogados en la sangre. El ejército piamontés vuelve a ser vencido en Novara; caen las gloriosas repúblicas de Roma y Venecia, y Brescia — la "leona" de Italia — resiste once días a las huestes del feroz general Haynau, pero al fin tiene que sucumbir.

Descorazonado, el maestro se marcha nuevamente a París, alquila un departamento en la "Rue de la Victoire N.° 13" y se propone descansar esperando mejores tiempos. Mas he allí que estalla en esa capital la epidemia colérica y hace estragos. Verdi, a instancias del padre, que de Italia le escribía reiteradamente conjurándole que volviera a su tierra, se decide a afrontar la nueva molestia del viaje. Vuelve a su pueblo y adquiere la **Villa** de **Sant'Agata,** a 3 kms. de Busseto.

En la soledad de su nueva residencia sus nervios se calman un tanto, y puede de esa manera vislumbrar triunfos teatrales más templados. Desde entonces, su producción se afinará: sus óperas serán el fruto de una concepción más serena y ordenada: sin renunciar a las maravillosas características melódico-dramáticas que le son propias, su arte se despojará de la rudeza excesiva.

En el capítulo siguiente hablaremos de la próxima ópera, que se destaca notablemente de las precedentes, abriendo horizontes más puros y vastos.

JOSÉ VERDI

Il Corsaro
(1848)

Il Corsaro es la obra más deficiente de toda la producción verdiana. Sin embargo, para que nuestro estudio resulte completo, será menester que nos ocupemos también de ella. Lo haremos sin explayarnos demasiado, pasando de alto lo mucho insignificante que contiene y procurando poner de relieve las escasas páginas meritorias.

El **preludio** es pobre como inventiva y desarrollo.

ACTO I: Un **coro** interno de corsarios: **Come liberi volano i venti,** y la **scena** y **aria** del capitán de los corsarios, Corrado (tenor): **Tutto parea sorridere,** son poca cosa, si se exceptúa el acompañamiento de la segunda parte de esta última. La **cabaletta, allegro marziale: Sì: de' corsari il fulmine,** es ruda, aunque se consigue el efecto con la entrada del **coro,** a las palabras: **All'armi, all'armi e intrepida·** Un efímero **preludio** de ocho compases, precede a la **romanza** de Medora (soprano). Sentada en la terraza de su castillo, frente al mar, la amante doncella se acuerda de su Corrado, a quien espera desde muchos días. La **romanza** que canta: **Non so le tetre immagini,** acompañándose con el arpa, es un bellísimo canto, lleno de melancolía; lo más popular de la ópera. Solamente que la **cadencia** podría suprimirse con ventaja. El siguiente **dúo** de Medora y Corrado (soprano-tenor), después de unas frases **recitadas,** ofrece un **andante mosso: No, tu non sai comprendere,** de regular eficacia. De igual valor, más o menos, la **cabaletta: Tornerai, ma forse spenta.**

ACTO II: El harén de Seid. Las odaliscas presentan regalos a Gulnara, futura esposa del bajá Seid. En el **coro** de las mismas (sopranos): **Oh qual perenne gaudio t'aspetta,** tenemos una buena idea melódica, instrumentada con esmero. Aquí también no faltan las notas **staccate,** pero el defecto está compensado con la inspiración. Común la **cavatina** de Gulnara (soprano): **Vola talor dal carcere,** llena de inoportunos gorjeos. En cambio, la **cabaletta** que oímos luego· **Ah conforto è sola speme,** tiene cierta delicadeza que hace de ella uno de los mejores trozos de la partitura.

Mutación: Kiosco en el puerto de Corón (antiguo golfo mesénico, en el mar Jonio). Un **coro** de soldados musulmanes: **Sol grida di festa,** no sale de lo común. Algo mejor el

himno, andante maestoso: **Salve, Allah! tutta quanta la terra,** sin que por ello llame mayormente la atención. Corrado y Seid tienen ahora a su cargo, un **duettino: Di', quei ribaldi tremano?,** otra página de escaso mérito.

El segundo **final** empieza con partes muy rumorosas, en las que la orquesta se desata poco artísticamente: el **andante: Prode invero** es bien nulo. En vez, el **concertante** que viene a continuación, sin ser un modelo, recuerda aquí y allá al poderoso autor de otros trozos semejantes, menos el **unísono** de la **stretta: Deh! signor** que vuelve a ser bastante trivial.

ACTO III: El **aria** de apertura del barítono: **Cento leggiadre vergini,** con su **cabaletta: S'avvicina il tuo momento,** no es del todo mala; como asimismo el **dúo** siguiente, del mismo personaje y Gulnara; pero un momento de regular interés lo tenemos solamente en el **dúo** (soprano-barítono): **E può la schiava un palpito,** cuyo **andante mosso: Non sai tu che sulla testa** tiene buena melodía e instrumentación bastante esmerada.

Antes del **allegro** final de esta escena, hay una tentativa de música descriptiva en la "tormenta", sin que se consiga el resultado apetecido. El Verdi de estas notas no nos haría presagiar ciertamente al de la "tormenta" de **Rigoletto.**

La ópera termina con un **terceto** (2 sopranos, tenor y coro) sólidamente arquitectado y en el que se hallan diseminados muchos hermosos fragmentos melódicos. La muerte de Medora y el consiguiente suicidio de Corrado, han inspirado al compositor la parte más vital de su melodrama. Puede decirse que solamente en esta escena dolorosa, los acentos profundamente humanos de sus protagonistas han hallado en la música la justa emotividad, que a lo largo de la ópera no se había podido conseguir sino en raros momentos.

La Battaglia di Legnano
(1849)

La **sinfonía,** de color un tanto weberiano, armonizada con primor, se abre con un **allegro marziale maestoso.** A los ocho compases de preparación, que de **mf.,** aumentando en intensidad, llegan a **ff.,** se destaca el canto **pp.** Al 14.º compás, empieza un **trémolo** agudo extremadamente piano, de bello efecto. Sigue un **ff.** elaborado en los bajos, hasta el expresivo **andante sostenuto,** tratado con mucha pericia en la fusión de sus partes y apoyado al final con un arpegio delicioso. En

el **allegro** que se desarrolla con variedad y espontaneidad, vuelve a oírse el motivo marcial. La **stretta,** de **tresillos picados,** es de efecto irresistible.

Esta **sinfonía** es una de las mejores de Verdi, tanto por lo que se refiere a la inspiración como a la forma, figurando con honor entre las composiciones del género.

ACTO I: A lo lejos, **pp.,** se oye una **marcha** que se acerca poco a poco, hasta percibirse **ff.** La melodía está en carácter y prepara con naturalidad el **coro: Viva Italia! Sacro un patto** que sigue inmediatamente: un estallido sonoro de gran potencia, sin repeticiones inútiles. A continuación, tenemos una **scena e cavatina** de tenor: el saludo a Milán del guerrero veronés Arrigo, quien se apresta al comando de las tropas que rechazarán las huestes de Federico Barbarroja. Después de 21 compases de **parlanti,** empieza el **andante sostenuto** en **re bemol: La pia materna mano,** delicada melodía, cuya segunda parte: **Ah! solo a te d'accanto,** sobre un instrumental arpegiado, adquiere más belleza aún. El **coro** repite internamente los últimos cuatro versos del canto de apertura, a los que contestan las mujeres desde los balcones.

Entra en escena Rolando (barítono), comandante de los guerreros milaneses. El encuentro de éste con Arrigo tiene acentos interesantes. Nos gusta menos la **romanza** de barítono: **Ah! m'abbraccia... d'esultanza,** escrita con bastante negligencia. El **juramento** de jefes y soldados (**coro** a 4 partes): **Tutti giuriam difenderla,** es eficaz y lo sería mucho más si no se repitiera. Vuelve a oírse la **marcha** que se pierde a lo lejos.

Mutación: Las murallas de Milán. **Coro** de doncellas: **Plaude all'arrivo Milan dei forti,** de ritmo **staccato;** la segunda parte se embellece con un acompañamiento de **semicorcheas picadas** sumamente **piano,** que neutraliza la brusquedad del ritmo. De escaso interés la **escena** y **cavatina** de soprano (Lida, esposa de Rolando): **Quante volte come in dono.** Su instrumental ofrece variedad y delicadeza, pero la melodía no es muy inspirada: además, las vocalizaciones no vienen al caso. Lo contrario ocurre con el **dúo** final del acto (soprano, tenor): **E' ver?... Sei d'altri?,** en el que se advierten bellezas notables. Aquí la verdad dramática se consigue completamente: nótense las frases de Lida: **Spento un fallace annunzio** y a la terminación del trozo: **Son rea... son rea... puniscimi.**

ACTO II: Sala en la Municipalidad de Como. Los magistrados comentan el acercarse de las hordas de Barbarroja. El **coro** de introducción: **Udiste?... La grande, la forte Milano,** no sobresale de lo pedestre. Menos mal que esa inferioridad es de corta duración: el **dúo** siguiente, el **allegro assai sostenuto: Ben vi scorgo nel sembiante,** vuelve a ser buena y vigorosa música, una especie de maldición a los individuos que no luchan contra los invasores de la patria.

El final del acto es un **cuarteto: A che smarriti e pallidi (**tenor, barítono, bajo y **coro)** de mérito desigual: algunas partes son buenas, otras mediocres. No obstante, el **adagio** del bajo y la **stretta** son de efecto.

ACTO III: Subterráneos de la Basílica de San Ambrosio, en Milán. Un **preludio** de 37 compases, de armonías severas, con redobles de timbales, predispone con acierto al ambiente misterioso en que se desarrolla la escena. Los "caballeros de la muerte" van reuniéndose para jurar defender la patria. Todo este cuadro ha sido descrito con arte consumada de dramaturgo. A continuación del preludio, el **coro: Fra queste dense tenebre,** la invocación del tenor: **Campioni della morte** y las respuestas del **coro,** se resuelven en el poderoso **andante tutta forza; Giuriam d'Italia por fine ai danni,** sostenido por un continuo movimiento orquestal, que termina en un **pp. morendo.** Esta sola página musical (que tiene cierta analogía con el **concertante** del III acto de **Ernani**) sería suficiente para que la ópera mereciera ser sacada del olvido injusto en que se ha dejado.

En la escena entre Lida, Imelda y Rolando (soprano, medio soprano y barítono) hay **recitados** y melodías expresivos: el **duettino: Digli ch'è sangue itàlico** contiene un canto muy suave, especialmente al llegar a la plegaria: **Deh! meco benedici,** apoyada hasta el fin con arpegios de buen gusto. Vale poco lo que sigue: un **aria** de barítono: **Se al nuovo dì pugnando** y la **cabaletta** del mismo: **Ahi! scellerate alme d'inferno.**

El interés dramático vuelve con el **final** del acto. A los 9 compases del **adagio** de orquesta, empieza la escena entre Rolando, su esposa Lida y el que se cree amante de ésta, Arrigo. El cuadro se nos presenta de amplias proporciones y tratado con la debida habilidad músico-dramática, siendo el **terceto** propiamente dicho: **Vendetta d'un momento,** digno del Verdi de las situaciones fuertes.

ACTO IV: Una plaza de Milán. Se oyen los cantos místicos que salen del interior de un templo. La **plegaria** interna, con órgano: **Deus meus,** de mucha sencillez, está en carácter; y cuando se le une el **coro pp.: O tu che desti il fulmine,** el conjunto resulta altamente simpático. Solamente que haremos también aquí el apunte hecho en otras ocasiones: la **cadencia** podría suprimirse ventajosamente. Un **himno** de victoria: **Dall'Alpi a Cariddi echeggi vittoria!,** sonoro y hueco, nos parece de poca importancia: lo contrario del **terzettino** final de la ópera: **Per la salvata Italia,** que la cierra magnificamente. Este **terceto** (tenor, soprano y barítono), por su sólida construcción, riqueza melódica y feliz distribución de las partes, nos recuerda los de **Lombardi** y **Ernani,** con la diferencia de que aquí toma parte también el **coro.** Con esta admirable página, en la que el autor hace gala de sus sobresalientes cualidades, termina **La Battaglia di Legnano,** que — como hemos visto en este sucinto estudio — adolece de algunos defectos, pero que por lo restante merece más consideración de la que por lo general se le dispensa, en base al erroneo prejuicio de "ópera de circunstancias".

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) **JULIAN** (Elisa Ernestina) **VAN GELDER.** Distinguida soprano francesa, de Burdeos (1819). Hija de un músico, reveló desde la infancia pasión al arte cultivado por su padre. Este la enseñó las primeras nociones, y habiéndose trasladado a París, no perdió tan favorable oportunidad para que su hija ingresase al Conservatorio de esa ciudad. Allí, bajo la dirección de Martin y luego de Bordogni, hizo serios progresos, llegando a ser la predilecta de sus maestros.

En 1836, sobresalió entre sus condiscípulas, obteniendo el primer premio de solfeo y el segundo de canto. Al año siguiente, se colocaba en primera línea con el premio mayor. A pesar de tan brillantes éxitos, su familia no se decidía a dar su consentimiento para que iniciase su carrera en las tablas. Los últimos escrúpulos fueron finalmente vencidos por Bordogni, y pudo estrenarse en la "Academia real de música", en 1840, en la parte de Alice de **Roberto il diavolo.**

La hermosa presencia de la Julian, unida a una voz de timbre puro y a un encomiable talento de actriz, le conquistaron muy pronto las simpatías del público. Con todo, su carrera fué breve. En 1847 cantó **Jérusalem** de Verdi, en la "Opéra" de París y al poco tiempo se retiró del teatro.

Repertorio principal: **Roberto il diavolo, Ugonotti** y **Profeta** (Meyerbeer), **Ebrea** (Halévy), etc.

❊

DUPREZ (Gilberto Luis). Quizá el más grande tenor francés. Nació en París (1806). Su infancia fué un prodigio de

precocidad: a los 9 años leía correctamente cualquier composición musical. Sin embargo, esas extraordinarias dotes no le valieron a la iniciación. Su juventud fué una continua alternativa de sinsabores y decepciones. Al pedir ser admitido como paje cantante del Rey, fué rechazado. En 1817 presentóse a un concurso vocal del Conservatorio Choron, pero se le negó igualmente el ingreso. Al poco tiempo, el maestro Choron se convenció finalmente de las aptitudes del niño, — a raíz de un examen aparte que éste consiguió imponerle — y le admitió en su Instituto. Pronto se dió cuenta de haber adquirido un elemento de primer orden.

En 1820, Duprez se lucía en un **solo** de soprano de la tragedia **Atala** (Racine — "Teatro francés"); luego continuó perfeccionándose hasta creerse maduro para afrontar el melodrama. Fué a Italia esperando revelarse, pero no halló en ese país mayor interés hacia su persona. Los pocos recursos de que disponía se le agotaron antes de que pudiera conseguir un contrato; entonces su buen maestro Choron le mandó los medios para que pudiera repatriarse. Debutó en el "Odeon" con mediano éxito (1825) cantando **Barbiere** y **Don Juan.** Su voz era aún muy débil y su físico poco desarrollado.

En 1828, la "Opéra Comique" le contrata con un mísero estipendio: canta **Dame blanche** (Boieldieu) sin mejor resultado que el anterior. Descorazonado por la mala suerte que le persigue, vuelve a Italia. En Milán consigue contrato para sí y su señora, con la ínfima retribución de 855 francos por la temporada. De esa fecha data la transformación de su voz, que se volvió mucho más robusta.

Los triunfos se subsiguen en todas las ciudades que visita: Turín, Génova, Bérgamo, Florencia y otras. En el "San Carlo" de Nápoles (1835) canta **Inés de Castro** (Persiani) con la diva Malibran, **Parisina** y **Lucia.** De esta última, hace una creación insuperable. En 1837 vuelve a París después de una temporada en Vicenza, y se le recibe como a un triunfador. Actúa en los teatros de esa metrópoli hasta 1849, en cuyo año se retira de las tablas. La atracción irresistible del teatro vuelve a vencerlo: quiere aún interpretar su favorita **Lucia.** Con ese fin se presenta, en 1851, en "Los Italianos", pero ya no es más que la sombra de sí mismo.

Fué condecorado con la Cruz de la Legión de Honor en 1865. Cinco años después fundó en Bruselas una escuela de canto, enseñando con método y textos propios.

Duprez quiso tentar también la composición melodramática, pero sus obras no se elevaron de lo mediocre. He aquí el elenco: **Cabaña del pescador, Juanita** (1852), **Carta al buen Dios** (cómica-1853), **Jeliotte** (1854) y **El Juicio Final** (oratorio en tres partes).

Falleció en 1896.



ALIZARD (Adolfo José Luis). Buen barítono parisiense, nacido en 1814. Estudió en Montdidier, luego en Beauvais. Su maestro Víctor Magnien convenció a la madre, quien dirigía una pensión de señoritas, que le mandara a París. Allí aprendió fácilmente violín bajo la dirección del distinguido maes-

tro Urhan. Este profesional dió los pasos necesarios para que se le admitiera en el Conservatorio, donde ganó el primer premio (1836).

Empezó a cantar de bajo, en iglesias (San Eustaquio y "de las Misiones"), hasta que se le contrató para la "Opéra", en cuyo teatro debutó con **Hugonotes** (1837). El éxito fué apenas regular. Como estuviera algo enfermo, hizo un viaje a Italia para curarse, lo cual consiguió, al mismo tiempo que su voz se volvía baritonal. En los teatros de la península fué adquiriendo fama, luego volvió a Francia (1846) aumentando aún más su reputación. Pero una rebelde afección a la laringe que desde 1848 le venía aquejando, truncó su carrera en el apogeo. Falleció en Marsella en 1850.

Repertorio principal: **Roberto, Hugonotes** y **Profeta** (Meyerbeer), **Favorita** (Donizetti), etc.

* *

(2) No hay que confundir — como han hecho algunos — el himno de Mameli: **Suona la tromba, ondeggiano**, puesto en música por Verdi (1848), con el otro del mismo poeta y año: **Fratelli d'Italia, l'Italia s'é desta,** con música del maestro Novaro. Este último es popularísimo: sirvió de canto revolucionario en 1848 y 49, y hoy mismo se ejecuta a menudo en Italia casi como himno nacional. En cambio, el de Verdi no ha tenido aceptación.

Carta de Verdi a Mazzini:

"Os mando el himno: aunque un poco tarde, espero que "llegará a tiempo. He procurado ser lo más popular y fácil "posible. Haced con él el uso que queráis: quemadlo también "si no os parece digno. Si, en vez, queréis darle publicidad, "haced cambiar al poeta algunas palabras al principio de la "segunda y tercera estrofa, en las que será conveniente hacer "una frase de cinco sílabas que tenga sentido propio como las "demás: **Noi lo giuriamo... Suona la tromba,** etc., luego, se "entiende, acabar con verso esdrújulo. En el cuarto verso de "la segunda estrofa, habrá que suprimir la interrogación, pa- "ra que el sentido termine con el verso. Hubiera podido po- "nerlo en música también como está, pero la música se hu- "biera vuelto más difícil y por ende menos popular, no con- "siguiendo el objeto que nos proponemos.

"Pueda este himno, en medio de la música del cañón, ser "cantado en las llanuras lombardas.

"Recibíd un cordial saludo de quien os profesa la mayor "veneración.

Vuestro

José Verdi.

* *

(4) **La Battaglia di Legnano** fué exhumada en 1915, representándose con mucho éxito en la "Scala" de Milán. Es probable que en el entusiasmo del público influyera un tanto el estado de ánimo debido a la Conflagración Europea. Hay que tener presente que el argumento de esta ópera es substancialmente anti-teutónico. Creemos, empero, que esta razón pierde casi todo su valor al recordar el éxito lisonjero obtenido también en el "Colón" de Buenos Aires, al año siguiente: ¿La ópera habrá sido juzgada finalmente como se merece? Lo esperamos.

XIII

Gestación de *Luisa Miller*. — *Cábalas y amor* de Schiller. — Lo que representa esa ópera en la producción verdiana. — ¿Imitación de Donizetti y Meyerbeer? - Clasificación en períodos, maneras o grupos: evolución lógica del genio según su potencialidad y los tiempos en que se manifiesta. — Verdi huésped de Nápoles. — Sus muchos amigos le sitian. — El maestro prefiere la soledad. — Supuesta "mala sombra" de un músico. — Estreno en el "San Carlo." — Contratiempos. — Mejor éxito en las representaciones siguientes. — *Stiffelio*. — Ferocidad de la censura austriaca. — Dudoso éxito en Trieste. — Poca suerte de esta ciudad para con las óperas de Verdi. — *Stiffelio* reformado en *Aroldo*. — Vísperas de grandes triunfos teatrales.

La tranquilidad de la vida agreste, unida a la decepción por los frustrados ideales de libertad política, imprimen un aspecto diferente a la composición del maestro. Advertimos en ella más dulzura, atenuado el estrépito, forma más primorosa, y cierta melancolía general que la acerca al estilo donizettiano. Tales son las características de **Luisa Miller,** cuyo libreto dedujo Salvador Cammarano de un drama juvenil de Schiller, titulado **Cábalas y amor (Kabale und Liebe).** Esta ópera ocupa en la producción verdiana, un lugar prominente por la estética que la diferencia de sus hermanas anteriores. En efecto: las partituras escritas hasta esa fecha, reproducen todas — con mayor o menor intensidad de belleza — una faz común del genio del compositor. **Luisa Miller** se nos presenta, en vez, con caracteres nuevos, que — si no constituyen una evolución o progreso fundamental — forman, indudablemente, del melodrama, un organismo más completo en sus partes y en el conjunto. Las sonoridades violentas, un tanto vulgares de los finales y las **strette** de sus obras precedentes, son aquí eliminadas casi del todo; el bombo y los timbales — para no mencionar más que estos instrumentos — tienen en ella muy poco que hacer: su empleo es moderado, con la consiguiente superioridad artística. Es verdad que el argumento de **Luisa** no necesitaba para su ilustración musical procedimientos rumorosos: no es un drama de formas romántico-histórico-caballerescas como otros muchos del maestro, v. gr.: **Ernani, I due Foscari, G. d'Arco, Attila, I Masnadieri** y **Battaglia di Legnano,** cuyos cuadros de mucho aparato, con sus compuestos de guerreros, conjurados, tiranos y sicarios, tomados en masa con su fuerza antitética, necesitaban un colorido vivaz para que resaltaran. En esta obra el drama es in-

timo; se desarrolla, puede decirse, entre las cuatro paredes de una pieza. Es pues natural que, en este caso, la música abandonase los efectos fónicos magnilocuentes y ampulosos que otras partituras requerían, substituyéndolos con melodías no tan grandiosas pero más expresivas, de violencia dramática menos espasmódica y más sentimentales.

Algunos han escrito que, con esta ópera, Verdi ha imitado a Donizetti y a Meyerbeer. Hay que entenderse. El haber escrito un melodrama — que al fin y al cabo no es ni el mejor ni el más popular de los que ha compuesto — el cual nos recuerda hasta cierto punto el estilo de esos compositores, no significa que Verdi haya querido asimilar o imitar deliberadamente. El argumento, como se dijo, necesitaba otra interpretación musical, y el músico no hizo más que atenerse estrictamente a ella. Si luego, el colorido general del melodrama se asemeja al de otros de los maestros mencionados, tomando a veces formas análogas, eso demuestra únicamente que hay aspectos de la belleza y de la verdad comunes a cuántos en ellos se inspiran. Sabemos que Donizetti ha descollado en las partes patéticas, sirviéndose de los mismos procedimientos de su colega Bellini, que ambos compartían habiéndolos heredado de Rossini. ¿Qué puede extrañar si ha ocurrido lo mismo con Verdi? Es cuestión de saber ver las cosas objetivamente, sin ideas preconcebidas: el poliedro verdiano tiene tantas facetas, que cabe en él cualquier forma de expresión. También en **Traviata** que aparecerá a los dos años escasos, el maestro escribe música sumamente delicada, exenta de rumorosidad, y de contextura exquisitamente fina. Sin embargo, sería absurdo poner en duda la personalidad de su autor, por el hecho de haber escrito el **Trovatore** unos meses antes: obra de igual fuerza dramática, pero de carácter bien diferente. En ésta se destaca la forma romántico-caballeresca magnilocuente; en aquélla falta por completo, tratándose de un argumento íntimo. Lo mismo había ocurrido con **Sonnambula** y **Norma** de Bellini o **Lucia** y **Lucrezia** de Donizetti. Nadie pensó atribuir dos estilos diferentes a esos maestros, por el solo hecho de haber puesto en música dramas de distintos caracteres.

Es también opinión de muchos, que con **Luisa Miller** Verdi haya iniciado un segundo período artístico, como más tarde le demarcaron un tercero y hasta un cuarto. De la evolución de su música nos podremos dar cuenta a lo largo de su producción. Bástenos decir, por ahora, que: si esa división en períodos, maneras o grupos sirve para mayor comodidad

de estudio, pase; tendrá un valor relativo al fin que se propone; pero si se trata de verdadera clasificación de sus obras, ya no responde a ninguna objetividad. Lo que nosotros vemos es que tanto en sus primeras como en sus últimas producciones hay elementos comunes e igual substancia. La que en realidad va cambiando poco a poco es la forma, aunque su transformación no es tan repentina como para dar lugar a limitaciones precisas. Excepción hecha de sus cuatro o cinco últimas óperas, en las que dicha transformación es progresiva y nos sorprende a cada paso, en las demás se nos presenta bastante incierta. Así tenemos obras precedentes a otras, artísticamente mejores: **Nabucco,** en este sentido es preferible a **Ernani, Macbeth** a **Il Corsaro, Rigoletto** a **Trovatore.**

Ha acontecido con Verdi lo que a todos los artistas verdaderamente geniales, que se han ido formando paulatinamente, afinándose y purificándose en la órbita de su personalidad, hasta llegar a la madurez después de alternativas operosas. Para comprender mejor estas especies de metamórfosis, por lo que a Verdi se refiere, hay que tener presente otros factores más: la época, la edad y el estado de ánimo del artista. En la juventud de Verdi, todo era turbulento: su vida íntima contrastada, la sociedad conjurante, y la política revolucionaria o guerrera. Estos motivos explican el por qué de su arte violento e impuro (es natural que admitimos como base el temperamento). En cambio, con el transcurso de los años, especialmente en la senectud, cuando su vida particular procedía sin obstáculos, su gloria se había afirmado, la sociedad tranquilizado y la patria redimido, sus obras adquirieron mayor serenidad — y por ende — una más diligente y completa elaboración.

Terminada en Busseto la **Luisa Miller,** Verdi marchóse a Nápoles para atender a los ensayos. (1) La población partenopea le quería muchísimo, a pesar de que su única ópera estrenada en esa ciudad, **Alzira,** tuviera mal éxito. Vióse inmediatamente rodeado de una multitud de amigos, a cual más atento y servicial. A Verdi le agradaba inmensamente esa residencia: el mar, la flora lujuriosa, el aire balsámico y el imponente Vesubio, ejercían sobre él una misteriosa fascinación... No obstante, dado su temperamento algo hosco y solitario, el continuo sitio de parte de tantos desvelados amigos, casi todos entusiastas y bulliciosos, le molestaba bastante. Hubiera preferido — como de costumbre — que lo dejasen en su deseada soledad. Esos señores, entre otras cosas, se habían propuesto hacer una constante, rigurosa guardia alre-

dedor de su persona, para evitar que el maestro Vicente Capecelatro (2) "iettatore" (mala sombra) según ellos, y responsable del fiasco de **Alzira,** se le acercara bajo ningún pretexto. No podía salir un momento del **Hotel de Russie** donde se hospedaba, sin que inmediatamente se formara la curiosa guardia. No todos aquellos buenos señores creerían seriamente en el secreto maleficio, por lo que no hay que tomar al pie de la letra lo que narramos... pero, como decía el mismo Verdi: "tratándose de este asunto nadie cree, y sin embargo, quien más quien menos, todos nos dejamos influenciar". Lo cierto es, que, un poco en broma y un poco en serio, el terrible músico fué completamente aislado, de tal manera que le fué imposible acercarse al maestro a quien admiraba sinceramente, para saludarlo.

El 8 de Diciembre de 1849, el teatro "San Carlo" rebosaba de espectadores impacientes de conocer la ópera que su autor sometía a su juicio. Los intérpretes eran: Gazzaniga, Salandri; Malvezzi, De Bassini, Arati y Selva. (3) La **ouverture** y el primer acto, bisado en algunas de sus partes, marcharon a las mil maravillas. El maestro tuvo que salir varias veces al escenario: todo hacía prever que el resto de la ópera confirmaría el éxito inicial. Mas he allí que los amigos de Verdi se dejan llevar ellos también del entusiasmo y descuidan un momento la vigilancia que se habían propuesto ejercer alrededor del maestro. Basta ese fugaz instante para que el temido "iettatore" haga irrupción en el escenario, dirigiéndose hacia Verdi con los brazos tendidos, exclamando: — ¡Finalmente! ¡Finalmente! — En el preciso momento en que está por abrazarle, un bastidor mal afirmado cae con estrépito en el escenario. Verdi tiene apenas el tiempo de evitar el choque arrastrando consigo a Capecelatro, mas el director de orquesta, que se hallaba también presente, recibe en el brazo derecho un golpe tan recio que casi se lo quiebra. Ese accidente impídele dirigir la orquesta en los actos siguientes y tiene que hacerse substituir por el primero de los segundos violines. Parece que el percance afecta la serenidad de todos: la soprano Gazzaniga desafina, el tenor Malvezzi no entra a tiempo. La obra, en conjunto, obtiene un éxito bueno, pero hubiera podido serlo mucho mejor. — ¡Luego no hay que creer en la mala sombra! — exclamaba Verdi. Menos mal que en las noches siguientes no se produjeron más esos contratiempos, y la partitura pudo ser consagrada como una de las mejores del compositor.

De Nápoles, el melodrama pasó a los principales teatros

italianos y extranjeros. La edición francesa de **Luisa Miller,** con libreto traducido por Emilien Pacini, se cantó en París por las célebres: Cruvelli ("Italianos" — 1852) y Bosio ("Opéra" — 1853). (4)

Al año siguiente del estreno en el "San Carlo", la nueva partitura **Stiffelio** recibía los últimos retoques. Para escribir el libreto, el incansable Piave se había servido esa vez de un drama del literato francés Emilio Souvestre. El argumento, un tanto filosófico, era en cambio demasiado sencillo y monótono. Se trata de un sacerdote evangélico que perdona a su esposa que lo ha engañado: la acción teatralmente es pobre.

Antes de representar su obra, el maestro necesitaba la correspondiente autorización de la censura, para lo cual el 9 de Noviembre de 1850, se trasladó a Trieste. Acompañábale el libretista y su editor Ricordi. La censura austriaca, tratándose de una obra en la que figura un eclesiástico, fué más inquisidora que nunca. Muchos pasajes fueron modificados, truncados o alterados en su sentido, y el tercer acto casi suprimido. — ¡Pobre Stiffelio! — escribía Verdi a su amigo Luccardi — ¡tan malparado!... — Las mutilaciones sufridas por el melodrama, débil ya de por sí en la contextura dramática, convencieron al autor de que era indispensable robustecer el anémico organismo, aunque fuera solamente con una sinfonía. Púsose a la obra la noche anterior al estreno y la escribió en pocas horas en su pieza del "Hotel de Ville". La sinfonía resultó brillantísima y fué transcrita más tarde en la nueva edición de **Stiffelio,** sin cambiar una sola nota.

El estreno, en el que tomaron parte: Gazzaniga-Malaspina; Fraschini y Collini, el 16 de Noviembre de 1850, fué bastante frío, a pesar de que los admiradores del maestro hicieran lo posible para estimular el ambiente con aplausos, coronas de laureles y poesías. Como se ve, Trieste no ha tenido suerte con su compositor preferido, pues las únicas dos óperas que éste estrenó en el "Grande" de esa ciudad **Il Corsaro** y **Stiffelio,** tuvieron éxito malo y frío respectivamente. Esta última obra fué reformada en 1857, cambiándosele también el título. Se la llamó **Aroldo** y apareció en las tablas del "Nuovo" de Rímini, donde tuvo una mediana acogida. Del análisis de **Stiffelio** nos ocuparemos al llegar al año en que fué estrenado bajo su nueva forma.

Los días precursores de grandes triunfos teatrales se acercan. Pasado el período en que se alternan los éxitos magníficos con las caídas más o menos desastrosas, le sigue uno

esplendoroso que encierra los más grandes entusiasmos por el maestro. Es el período que consagra su popularidad. Ya aparece en el firmamento lírico esa brillante estrella de primera magnitud, que responde al nombre de **Rigoletto.**

Luisa Miller
(1849)

La **sinfonía** no sigue los procedimientos acostumbrados, es decir, recopilando los motivos principales de la ópera. La idea temática es aquí una sola, elaborada en varias formas, cambiando tono de **menor** a **mayor.** Esta sinfonía no es de impresión inmediata, pero su mérito superior al de cuantas el maestro escribió hasta entonces.

ACTO I.: Risueña aldea del Tirol. Un **coro a mezza voce** de campesinos que festejan el natalicio de Luisa: **Ti desta, Luisa, regina de' cori,** es una pastoral ternísima, con claroscuros de buen gusto. Notable la **escena** entre Miller, su hija Luisa, Laura y **coro;** no sabemos si admirar más en ella la espontaneidad de la música o el carácter de la misma que se conserva inalterado hasta el final. Un **recitado** de Luisa precede al **allegro moderato: Lo vidi e il primo palpito,** un canto sencillo y de mucha suavidad. Sigue el apasionado **dúo** de los dos amantes, Luisa y Rodolfo (soprano y tenor), **allegro brillante: T'amo d'amor ch'esprimere** que prepara oportunamente el magnífico **concertante,** uno de los más inspirados de Verdi.

A continuación de algunos **recitados,** viene el **aria** de barítono: **Sacra è la scelta d'un consorte,** de buena melodía, especialmente la segunda parte: **In terra un padre somiglia Iddio,** una inspiración peregrina de cinco compases, exceptuando la **cadenza** que es superflua. Una **cabaletta: Ah! fu giusto il mio sospetto!...** reproduce un aspecto conocido de las composiciones análogas del maestro, pero en el presente caso no se obtiene el efecto.

Mutación: Sala del castillo de Walter. El conde (bajo), pensando en los amoríos de su hijo Rodolfo, que él desaprueba, canta el **aria: Il mio sangue, la vita darei,** de buena hechura y franca melodía, menos la ilógica **cadencia.** Después de unas frases de padre e hijo, el aproximarse de la duquesa Federica de Osthein (que el conde Walter quiere casar con su hijo), da motivo a Verdi para escribir un hermoso **coro: Quale un sorriso d'amica sorte,** una vez más de ritmo **stac-**

cato. Algunos fragmentos dignos de mención se hallan en el **dúo** de Federica y Rodolfo (contralto y tenor): **Dall'aure raggianti di vano splendore**, mas lo realmente bellísimo lo advertimos en el siguiente **coro de cazadores**, de voces solas: **Sciogliete i levrieri... spronate i destrieri...** El lejano sonido de los cuernos se oye al principio, y al final en **tercera.** Este **coro** preludia al **final concertante: Un signor fra queste soglie!...,** una página genial en todo concepto, arquitectada con suma maestría. No se nota en ella un solo momento de descaecimiento, tanto en la verdad dramática como en la psicología musical de los personajes: el conjunto resulta tan armonioso, que bastaría el estudio de esta sola escena para darnos un índice bien claro del enorme poder verdiano en la descripción de grandes cuadros melodramáticos. El soberbio **concertante** empieza después del episodio en que Walter reprende a su hijo por su amor a Luisa e insulta a esta última delante del padre. El barítono inicia el trozo con el **andantino: Fra' mortali ancora oppressa,** al que sigue el **grandioso: A quel Dio ti prostra innante;** contesta Rodolfo con la frase: **Foco d'ira è questo pianto,** luego las dos voces conciertan hasta la entrada de Luisa: **Ad immagin tua creata,** un canto inspiradísimo. Desde este momento, el **concertante** es de tal belleza que rehuye todo análisis. El mágico **crescendo** alcanza al máximo con el **ff. Signor... deh! mi salva,** para caer luego todo en el **pp.** de las palabras de la soprano: **Salvami, salvami,** y volver al **ff.** La **stretta** final, aunque de mérito, no llega a la altura de lo que le antecede.

ACTO II: Interior de la casa de Miller. La introducción, **coro** de apertura: **Al villaggio dai campi tornando,** tiene acentos convincentes. Son los campesinos que narran a Luisa haber visto conducir a su padre encadenado por los esbirros del conde Walter. También es de mucha eficacia la escena siguiente, en la que el castellano del conde, Wurm, impone a Luisa — para salvar al padre amenazado de muerte por su señor — que escriba una carta haciendo constar que no ha amado nunca a Rodolfo. A igual altura se mantiene el **aria** de Luisa: **Tu puniscimi, o Signore,** suprimiendo las vocalizaciones del último compás. El **allegro: Qui nulla s'attenta imporre al tuo cuore** tiene movimiento, si bien melódicamente es débil.

Mutación: El castillo de Walter. El conde y su castellano comentan la intriga en que Luisa ha caído, con el **dúo: L'alto retaggio non ho bramato,** de formas amplias. Igual-

mente inspirado el **cuarteto** (soprano, contralto, barítono y bajo): **Presentarti alla duchessa,** cuya segunda parte contiene una joya, el **quasi allegretto** de voces solas: **Come celar le smanie.**

Henos al **final** del acto: la escena y popular **aria** de Rodolfo: **Quando le sere al placido.** Esta melodía, que se repite dos veces, es una sucesión de notas que parecen perlas. En todo el repertorio melodramático hay muy pocas que puedan comparársele. Su doloroso ritmo embarga el alma de melancolía. Con razón, el ilustre autor de **Mefistofele,** refiriéndose a esta aria, escribía al crítico francés Camilo Bellaigue: "... ¡Ah, si tú supieras cuántos ecos y éxtasis despierta esta divina cantinela en el alma italiana, sobre todo en la de aquéllos que la cantaron en su más tierna juventud! ¡Si tú supieras!..."

También este acto termina con un **final concertante** (t. b. b y **coro**), que sin ser de la importancia del primero, no carece tampoco de interés.

ACTO III: Quince compases de orquesta preceden al hermoso **coro** de mujeres, de forma casi clásica: **Come in un giorno solo.** La escena entre Miller y su hija contiene el estupendo **dúo** (soprano, barítono): **Sotto al mio piè il suol vacilla,** con el delicadísimo **andantino: La tomba è un letto sparso di fiori** y el **allegro moderato: Andrem raminghi e poveri,** dos inspiraciones paradisíacas. Este **dúo** será siempre una de las descollantes manifestaciones del genio. De mérito casi igual, la **plegaria** siguiente (soprano): **Ah! l'ultima preghiera.** Lo que sigue, un **dúo** de soprano y tenor: **Hai tu vergato questo foglio?** tiene melodías eficacísimas y mucho movimiento dramático; nótese, entre otras, la frase del tenor: **Piangi, piangi... il tuo dolore** y la maldición, **allegro agitato assai: Maledetto il dì ch'io nacqui...**

Imposible enumerar todas las bellezas, la fuerza, la sabia distribución de las partes y la continua labor orquestal del **terceto** final de la ópera: la muerte de Luisa y Rodolfo envenenados. Nos parece casi una profanación tratar de sondear, para disminuírlos ciertamente, trozos de concepción superior como éste. ¿Qué podríamos decir? Buscar el valor o el significado de las notas, de los tonos, de los acordes o del empleo de los instrumentos y de las voces? No, absolutamente... Esta forma de crítica nos resulta muy mezquina. Preferimos oír directamente la música y embelesarnos con sus efectos, sin caer en la impotente pedantería de querer

descubrir el secreto de su fascinación artística, con una serie convencional de fórmulas áridas que al fin nada significan.

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) Cuando Verdi fué a Nápoles para ocuparse de su **Luisa Miller**, se encontró con que el empresario del "San Carlo" había quebrado, no pudiendo responder por los 3000 ducados (12.750 francos) pactados por la ópera. El maestro quería marcharse desligándose de todo compromiso, pero el Superintendente Real de los Teatros, duque de Ventignano, valiéndose de una ordenanza abusiva de aquellos tiempos, quería impedirle que saliera de la ciudad sin el visto bueno necesario, que le entregaría siempre que dejase la ópera sin que se le pagara. Verdi, ante tal proceder se impacientó, y señalando al funcionario un buque de guerra francés fondeado en el puerto, que estaba recogiendo a los revolucionarios comprometidos en los últimos motines, exclamó: — Pues bien, si insistís, vendréis a prenderme con mi ópera sobre aquella fragata. — Fué necesario cumplir con el contrato, y solamente después se iniciaron — sin otros inconvenientes — los ensayos correspondientes.

* *

(2) **Capecelatro** (Vicente). Distinguido músico napolitano. Operas principales: **Mortedo** (1845) y **David Riccio** (1850).

Este maestro tuvo fama de "mala sombra". Debido a ese prejuicio, se le persiguió por doquiera, o mejor dicho, se le formó el vacío alrededor. Eso ocurrió, no solamente en su patria, sino también en París. El pobre maestro hubo de soportar humillaciones inmerecidas. He aquí la curiosa anécdota que narra Folchetto:

El eminente crítico musical italiano Fiorentino, residente en la capital francesa, le tenía un terror pánico. A pesar de cierta amistad aparente — se tuteaban — el primero trataba de esquivarle a toda costa. Capecelatro iba a almorzar en el "Café Cardinal", donde concurría también el otro, y se le sentaba al lado. Inmediatamente, Fiorentino, con un pretexto cualquiera, pedía la cuenta y se retiraba. Esa farsa se repitió unas cuantas veces, hasta que la víctima reparó en ella. Un día en que Fiorentino se había levantado ya de la mesa disponiéndose a marcharse, Capecelatro lo sujetó de un brazo impidiéndoselo. — ¿Qué maneras son éstas? — increpóle — Huyes toda vez que me ves. Tendrás que darme satisfacción de este insulto. — El otro le miró fijamente, luego prorrumpió:—¿Yo?? ¿Batirme contigo? ¡Sería hombre muerto!... — Y se escapó.

* *

(3) **Gazzaniga** (Marietta), marquesa Malaspina. Renombrada soprano de Voghera (Pavía). Nació en 1824. Se presentó al público por primera vez en el modesto teatro de "San Benedetto" de Venecia, revelando excelentes cualidades artísticas. Después de estrenarse, recorrió los principales teatros de

la península, hasta que se casó, en Turín, con el marqués de Malaspina, oficial del ejército piamontés. El mismo año (1849) cantó **Saffo** y **Luisa Miller** en el "San Carlo" de Nápoles, con gran éxito. Trieste la hospedó en 1850, cuando fué a estrenar en el "Grande" de esa ciudad el poco afortunado **Stiffelio** de Verdi. También actuó en varias temporadas de la "Scala" (Milan), con resultado espléndido; en 1851, con **Gerusalemme** (Verdi), **Lucrezia Borgia** y **Poliuto** (Donizetti): en 1853, con **Luigi V** (Mazzucato) e **Il Cid** de Pacini, escrito para ella y que fracasó; en 1862, otra vez, con **Lucrezia** y con la nueva ópera **Giuditta** (Peri).

En un viaje que hizo a la isla de Cuba, le falleció el esposo de fiebre amarilla. La Gazzaniga, después de haber repatriado el cadáver de su compañero, volvió a América. Al poco tiempo regresó a Europa, donde siguió su brillante carrera.



(4) **CRUVELL** (Juana Sofía Carlota), baronesa Vigier. En arte, italianizó su nombre agregándole la vocal **i**: Cruvelli. Célebre soprano prusiana nacida en Bielefeld (Westfalia) en 1826. De familia de artistas, pues el padre fué un buen músico y la madre — poseedora de una hermosa voz de contralto — una aficionada no común, reveló aptitudes precoces. Su estreno tuvo lugar ante el público de la "Fenice" de Venecia, con **I due Foscari** y **Attila** de Verdi. El éxito fué ruidoso. Los que la oyeron en la segunda de estas óperas, están contestes en afirmar que no ha habido una "Odabella" más eficaz. En la **cavatina** del primer acto, infundía tal fuerza a la frase: **Ma noi, noi donne italiche, cinte di ferro il sen,** que el público deliraba. Caso curioso: el año antes, en el mismo teatro, con iguales cantos patrióticos, otra compatriota de la Cruvell (Lowe) fanatizaba también. A la verdad se necesitaba mucho arte y sugestión para hacer olvidar al auditorio — en aquellos años de pasión política — ¡que ambas cantantes eran tudescas!...

Después de una corta temporada en Udine, marchó a Londres ("Her Majesty's Theatre"—1848): allí el éxito fué frío. Quizá influiría el haber cantado **Nozze di Figaro** (Mozart), ópera que no se prestaría mucho a su temperamento dramático. La "Scala" de Milán la aplaude en 1850. Todas sus interpretaciones obtienen magnífico éxito: **Nabucco, Attila, Ernani** y **Barbiere.** La única ópera que fracasa, y no por culpa suya, es **David Riccio** de Capecelatro, que ella estrena. Al año siguiente, canta **Ernani** en "Les Italiens" de París, con éxito grandioso; en 1852-53 lo aumenta aún con **Norma.** Después de otra estadía en Londres, vuelve a París (1854) cogiendo nuevos laureles en **Vestale, Ugonotti** y **Ebrea.** Verdi la elige para la parte de duquesa Elena en **I Vespri Siciliani** ("Opéra" — París — 1855).

A los dos años de cantar esta última ópera, se casó con el barón Vigier, abandonando acto continuo las tablas y fijando su residencia en Niza, en cuya ciudad falleció en 1907.

Meyerbeer, quien la hubiera deseado intérprete de su Selika **(Africana)**, no podía resignarse a renunciar a un talento como el de la Cruvell.

Esta soprano fué dotada por la naturaleza de un físico atrayente: su esbelta silueta llamaba la atención por lo imponente y escultural. La voz, sin ser extraordinaria, era de buen timbre; pero lo que más se admiró en ella fué su maestría escénico-dramática. El único defecto que hubiera podido achacársele, era cierto desequilibrio en la interpretación de las varias partes del melodrama: en algunas pecaba de frialdad y en otras de brusca, excesiva pasionalidad.

Repertorio sobresaliente: **Vestale** (Spontini), **Freischütz** (Weber), **Sonnambula** y **Norma** (Bellini), **Ugonotti** (Meyerbeer), **Nabucco, Ernani** y **Attila** (Verdi), **Ebrea** (Halévy), etc.



BOSIO (Angiolina), señora Xinda Velonis. Eximia soprano italiana, de Turín (1830). Hija de arte, fué llevada a Milán donde estudió canto. A los 16 años apenas, estrenóse con **I due Foscari** de Verdi, luciéndose por su bella voz y arte exquisito. De Milán pasó a Verona: de allí expatrió a Copenhague y Madrid. En 1848, París la aplaudía en la "Sala Ventadour" (**Nabucco**). Al año, obtenía otro gran éxito en la "Opéra" de la misma ciudad. En esa temporada cantó **Luisa Miller** de Verdi y **el** rossiniano **Mosé.** A su paso por "Les Italiens", interpretó obras de Rossini, entre las cuales **Matilde di Shabran.**

Su fama se iba agrandando cada vez más: los principales teatros ofrecíanle contratos. Después de varias "tournées" en la Habana, Londres y otras ciudades, visitó a Rusia (San Petersburgo, Moscú), luego regresó a Francia. En el trayecto, de la capital rusa a su ciudad santa, tomó una pulmonía: a los 22 días murió.

Esta cantante, ya célebre, y que prometía una actuación excepcional, desapareció a los 29 años apenas, cuando su fama se afirmaba más. Su escuela no ha sido muy dramática, pero sí correcta, variada y fina. Descolló en el repertorio de Rossini.

XIV

La trilogía popular: *Rigoletto, Trovatore* y *Traviata.* — Inmenso favor público hacia estas tres óperas. — *Le Roi s'amuse* de Víctor Hugo. — Impedimentos de la censura austriaca. — Feliz idea de un comisario de policía. — Éxito entusiástico. — El veto de Hugo. — Opinión de Rossini. — Verdi pierde a su madre. — Un drama de García Gutiérrez. — Deficiencias del libreto de Cammarano: música apasionada. — El poderoso *Trovatore.* — Inundación del barrio del "Apollo". — Delirio de las plateas. — Cavour y la "pira". — *La dame aux camélias* de Alejandro Dumas (hijo). — Argumento doloroso. — Estreno de *Traviata* en la "Fenice": mal éxito. — Causas. — Verdi está convencido de la excelencia de su melodrama. — Serenidad del autor ante la adversidad: cartas a sus amigos. — El público modifica completamente su parecer. — Opinión sintética sobre estas tres óperas centrales. — Grandiosa vitalidad artística que desafía a la acción del tiempo.

Los años 1851-53, corresponden a una especie de trilogía

melodramática, que representa la mayor producción verdiana: **Rigoletto, Trovatore** y **Traviata.** En ella se halla la más genuina personalidad del maestro. "Omne trinum est perfectum", reza el adagio latín. Si bien en el presente caso la perfección artística no es general de todas las partes que componen las obras, es indudable que una prodigiosa fecundidad creativa brilla constantemente a través de ellas, iluminándolo todo de una luz vivísima. Los tres melodramas de referencia, a pesar del tiempo que ha obrado también sobre ellos con su acción disolvente, conservan siempre una vitalidad robusta que se impone a cualquier cambio de estética musical.

Si tenemos presente la rápida evolución del teatro lírico, que en menos de medio siglo ha consumido un sinnúmero de fórmulas artísticas, tantas, que no hay en las demás artes otro ejemplo de renovación que pueda comparársele, no podemos menos de admirar asombrados ese fenómeno de creación, que nos transmite igual emotividad después de 65 años, hoy que el drama lírico se ha transformado por completo (no sabemos si mejorando o degenerando); en una época de transición, en la cual casi se desprecia la forma que han seguido los compositores de aquel período, para la composición de sus obras. Es que en las óperas mencionadas, el convencionalismo se limita apenas a la subdivisión de la acción en trozos y a la estructura de los mismos; por lo demás, el contenido musical de los cantos es tan humano y responde tan exactamente al drama, que casi siempre la verdad emana de él.

Verdi, en esta trilogía, ha tratado el amor (la pasión que más se presta a la ilustración musical) bajo todos sus aspectos. En **Rigoletto,** el paternal, filial, candoroso y libertino; maternal, filial y de amantes en **Trovatore;** amor que rehabilita con el dolor, el sacrificio y la resignación todo un pasado vicioso, en **Traviata.** Cuando el genio del maestro se manifiesta con toda su potencialidad, crea escenas inmortales. Es verdad que no siempre — como se dijo — lo hallamos a tales alturas: aquí y allá se advierten debilidades, en contraste con la excelencia de lo restante; sin embargo, la armonía del conjunto no sufre disminuciones sensibles y la línea general no se resiente. Además, es posible que esos fragmentos de secundario mérito, nos parezcan más deficientes de lo que son en realidad, por hallarse al lado de otros superiores.

El público, con su fina intuición psicológica, dispensó desde el primer momento un inmenso favor a las nuevas óperas (menos **Traviata** que no fué comprendida al principio), y no hubo teatro del orbe que no las representase infinidad de

veces. **Trovatore** goza con el **Barbiere di Siviglia** del mayor número de ejecuciones entre todos los melodramas escritos. Es que, cuando una obra de arte ilumina a personajes y pasiones verdaderamente humanos, no hay quien permanezca insensible ante ella: las mismas emociones que experimentaron nuestros padres ayer, son las nuestras de hoy, y las que mañana compartirán con nosotros nuestros hijos.

El primer encuentro de Verdi con el maestro del romanticismo, Víctor Hugo, data de 1844. En aquel entonces, el argumento de **Hernani** habíale interesado sobremanera; su fantasía pudo explayarse a sus anchas, mas la obra de arte-salvo partes eficacísimas — no resultó todo lo excelsa deseable. La abundante melodía no siempre equivalió en mérito al torrente lírico del poeta, por lo que el maestro italiano no alcanzó en aquella oportunidad, las altas cumbres del bardo francés. Con **Rigoletto,** Verdi se mide nuevamente con el titán y esta vez le aventaja. Es sabido que el argumento de este melodrama no es más que el de **Le roi s'amuse (El rey se divierte)** que tantos entusiasmos despertara por su tesis atrevida. La potente antítesis que encierra, debía de llamar necesariamente la atención del músico de las fuertes situaciones. Así fué en efecto: el libretista Piave le escribió el libreto en breve tiempo y la música estuvo lista en menos de cuarenta días.

Si se piensa en lo que significa ese reducido lapso de tiempo tratándose de escribir una ópera, el prodigio nos resulta casi inconcebible. Es cierto que la historia del melodrama nos ofrece algunos casos análogos: Rossini, por ejemplo, empleó trece días para escribir su **Barbiere** y doce Donizetti para **L'elisir d'amore;** pero, si eso ha sido posible tratándose de genios, habrá que reconocer que en Verdi el período de grandiosa inspiración en que las ideas parecen brotar de un manantial inagotable, tuvo mayor duración... pues el resultado no fué una ópera sola, sino tres igualmente geniales, concebidas en cuarenta, veinte y dieciseis días respectivamente.

La censura, para no desmentirse, quiso hacer con **Rigoletto,** lo que había hecho con sus hermanas anteriores. Es curioso conocer las aventuras del libreto. Cuando Piave hubo reproducido lo más fielmente posible las escenas (no los versos) del drama de Hugo, cambió solamente el título **El rey se divierte** por **La maledizione.** Una vez terminada la labor del poeta, antes de que Verdi se dispusiera a escribir la música correspondiente, fué menester pedir el visto bueno de la

censura, para evitar posibles molestias. Ésta, desde el principio, se demostró hostil: no podía permitir que se hiciera figurar como un disoluto nada menos que a un rey, Francisco I; tampoco le halagaban los propósitos por demás rebeldes de un miserable bufón de corte: Triboulet, quien premeditaba un regicidio. Se hubiera ofendido a la sociedad en sus instituciones. . .

Las cosas iban tomando un mal cariz, pues a la torpeza de la censura se oponía la intransigencia del músico, quien se obstinada en no querer modificar una sola palabra. — O se dará **La maledizione** como está escrita, o nada.—¿Qué hacer?... ¿Sería posible que, debido a la pertinacia de ambas partes, no se escribiera una ópera que — dada la simpatía que el maestro tenía por ella — resultaría sin duda una obra maestra? Como todas las modificaciones propuestas por Piave fueran rechazadas de plano por Verdi, no se habló más del asunto por algún tiempo.

Un día cayó en casa del primero un tal Martello, italiano, comisario de policía, quien — en los momentos que le dejaba libre su poco honrosa actuación al servicio del gobierno austriaco — se dedicaba a la música con la pasión de un melómano. — He encontrado el modo de convencer al maestro — dijo — ¡Tendremos la ópera!... He aquí cómo: a Verdi le importará poco que se cambien los nombres de los personajes, con tal que la acción quede la misma. Pues bien: en vez del rey, poned de protagonista a un señor cualquiera, a un duque de Mantua imaginario, por ejemplo; el bufón no se llamará Triboulet sino... Rigoletto, y este nombre servirá también de título al melodrama, en vez de **La maledizione** que es un tanto chocante. Creo que es una propuesta aceptable. — El libretista corrió "ipso facto" del maestro, poniéndole al tanto de lo que habíale dicho Martello. Verdi se echó a reír: — ¡Luego dirán que hemos necesitado la colaboración de un comisario de policía!... Sin embargo, ese nombre **Rigoletto** no me suena mal: vaya por él. A Blanca, la llamaremos Gilda; a Saint-Vallier, Monterone, y a Saltabadil, Sparafucile. — Y así se hizo.

Una vez allanadas las dificultades, Verdi se traslada a Busseto y escribe de un soplo la partitura. (1) Luego marcha a Venecia para los ensayos. Había elegido para el estreno de la obra, un grupo de cantantes excepcionales: Brambilla, Casaloni; Mirate, Varesi y Pons. (2).

El éxito obtenido en la "Fenice", el día 11 de Marzo de 1851, superó todas las previsiones; el entusiasmo rayó en de-

lirio. Baste decir que la ópera se repitió casi por completo, pues los "bis" alcanzaron a una docena. (3) Igual fanatismo se repitió en todos los teatros de la península que la ejecutaron: y otro tanto ocurrió en los teatros extranjeros. Solamente París tardó un tanto en aplaudirla, porque Víctor Hugo había impuesto su veto a la ejecución, tratándose de una obra sacada de un drama propio. Fueron necesarias muchas voces amigas, críticas acerbas y hasta un enojoso pleito, para hacerle desistir de su imposición draconiana. En sus últimos años, olvidando por fin el incidente, se decidió a presenciar sin rencor, una representación de la célebre ópera. Varios trozos llamaron su atención: los dúos de Rigoletto-Sparafucile y Rigoletto-Gilda del 1er. acto, y la escena entre el bufón y los cortesanos en el II.o; pero, al llegar al último, el sublime cuarteto le venció por completo. Habíalo escuchado nerviosamente. Apenas terminado, se levantó del asiento exclamando: — ¡Bello, estupendo, admirable!...—Luego, como si su amor propio de gran artista hubiera podido sufrir disminuciones por el aplauso sincero tributado a otro genio no inferior a él, añadió: — Sin embargo, si yo también pudiera hacer hablar en mis dramas a cuatro personajes a la vez, de manera que fuese posible percibir las palabras de cada uno, conseguiría el mismo efecto. — Palabras, como se ve, de orgullosa impotencia, pues lo que es posible para la música, no lo es para la literatura.

Rossini, por su parte, hasta la aparición de **Rigoletto,** no había sido demasiado benigno en juzgar la música verdiana: mas al oír esta ópera, dijo: — Finalmente reconozco en estas notas el genio de Verdi.

Hoy día, **Rigoletto,** siempre que se disponga de voces adecuadas y se interprete fielmente como el maestro lo ha escrito, (cosa casi imposible porque los cantantes, especialmente los "divos", alteran presuntuosamente sus partes para "mejorar" o "corregir" la idea original, sin darse cuenta de que consiguen cabalmente lo opuesto) despierta iguales entusiasmos.

El trágico bufón continuaba conmoviendo a los públicos y cosechando laureles, cuando Verdi — al poco tiempo de haberlo creado — sufre el dolor más grande que pueda apenar a un hombre en la tierra: la muerte de su madre. El 30 de Junio del propio año, Luisa Utini de Verdi terminaba su vida mortal en el pueblo de Vidalenzo. (4) El hijo lloró amargamente la irreparable pérdida, y en la ópera que escribió después de ese hecho luctuoso, transfundió tal ternura en todo lo concer-

niente a la maternidad, que difícilmente su música nos ofrecerá ejemplos tan profundamente sentidos. Nos referimos a **Trovatore** (parte de la gitana).

Al cabo de dos años de ausencia del nombre de Verdi de entre las novedades teatrales, éste vuelve a leerse en los carteles. El compositor se había comprometido con el empresario Jacovacci del "Apollo" de Roma y con el de la "Fenice", por dos óperas nuevas: **Trovatore** y **Traviata.** Los libretos de las mismas requirieron bastante tiempo; los libretistas Cammarano y Piave no eran capaces de conformar al maestro. Además, en ese otoño, Verdi sufrió un fuerte reumatismo que le impidió casi mover el brazo derecho: pero, como la estación se prestara a que la enfermedad persistiera, se decidió a escribir de cualquier manera **Trovatore**. El 10 de Noviembre de 1853 escribe los primeros compases, y el 29 del mismo mes la ópera está lista. Al día siguiente, de Sant'Agata donde se encuentra, marcha a Cremona, entregando allí la partitura a su editor Juan Ricordi, para que haga sacar las partes. ¡Veinte días escasos habían sido suficientes para escribir **Trovatore!**

El argumento de esta popularísima ópera, ha sido sacado del drama homónimo de Antonio García Gutiérrez (1815), literato español, ex cónsul de su país en Génova, muerto en Madrid en 1844. Su obra tuvo mucha aceptación en España, valiéndole la excepción del servicio militar en 1832. No creemos, empero, que **El Trovador** revele grandes cualidades teatrales, ni como enredo ni como novedad. Luego, el libretista Cammarano lo empeoró bastante por su cuenta, al punto que resultaría difícil narrar el argumento a quien se propusiera hacerlo. Así y todo, hay caracteres y pasiones tan fogosos (aunque incompletos) que la vida circula abundantemente en sus escenas.

El maestro debía hallarse en Roma para la temporada de carnaval 1852-53. Como el viaje por mar resultara más cómodo que por tierra, se dirige a Génova, donde se embarca para Civitavecchia y de allí a la capital de los estados pontificios. Llega al puerto del Lacio en la semana de Navidad: el movimiento está paralizado por las fiestas y no hay forma, antes de tres días, de seguir viaje para Roma. Mientras tanto, el compromiso contraído con el empresario de Venecia le hace recordar que el tiempo urge y que no ha escrito aún una sola nota de **Traviata.** Para aprovechar el descanso forzoso, escribe el 1r. acto en tres días, luego parte a Roma para atender a los ensayos de **Trovatore.**

La noche del 19 de Enero de 1853, el "Apollo" está lleno de bote en bote de público impaciente. Roma se halla afligidísima por la periódica inundación del Tíber... ¿qué importa? El interés por oír la nueva ópera del maestro es tan grande, que se olvidan por un momento las desgracias y la boletería se agota a las doce del día. El éxito fué triunfal, quizá mayor que el de **Rigoletto.** Los artistas: Penco, Goggi; Boucardé y Guicciardi rivalizaron en sus partes, especialmente la soprano y el tenor. (5)

Sería superfluo consignar la universalidad de esta ópera· ¿Quién no la ha oído siquiera una vez? Hasta diremos, que el uso y abuso que de ella se ha hecho, ha terminado por perjudicarla, trayendo a veces consecuencias deplorables. Muchas ejecuciones han resultado delitos de lesa arte por la interpretación descuidada cuando no vulgar de cantantes efímeros; o bien por la dirección orquestal sin escrúpulos, como si se tratara de una opereta. Pero, a pesar de todo, ha bastado la sugestión de su cuantiosa melodía, para que el público fuera indulgente y aplaudiera... Los organillos (en aquel tiempo no existían todavía los gramófonos, sino hubieran estado frescos) se hicieron cómplices de los demás inconscientes difamadores: sus cantos, ora enérgicos ora patéticos, se estropearon lastimosamente al través de fuelles rotos o de tubos destartalados... Asimismo, ¡cuántos músicos que nosotros conocemos, no hubieran sacrificado de buena gana parte de su vida o toda su obra artística, por la satisfacción de oír una sola de sus melodías repetida por esos organillos! Esa gran popularidad, demuestra que la música de **Trovatore** ha penetrado en todas las almas y las ha conmovido. No sin razón, Verdi, cuarenta años más tarde, decía a un amigo, sonriendo maliciosamente: — ¿Qué me importa si mi música no figura en las academias? Ve a la India, al Africa, a cualquier parte, y oirás **Trovatore.**

Otra anécdota. El célebre estadista italiano Camilo Benso conde de Cavour, uno de los padres de la patria, pasó a la historia como un gran político, mas no, ciertamente, como musicófilo... Acostumbraba definir la música: "un ruído molesto". Pues bien: **Trovatore** le gustó, y se narra que en 1859, al recibir el despacho telegráfico de Napoleón III prometiendo su apoyo a la campaña de la Independencia italiana, en un arranque de entusiasmo corrió a la ventana cantando: **Di quella pira l'orrendo foco,** la **cabaletta** del III acto, probablemente el único motivo de ópera que aprendería en toda su vida.

Al mes y medio de haberse oído por primera vez los acentos apasionados de Manrique, Leonor y Azucena, se anuncia en los carteles de la "Fenice" la **Traviata**, equivalente lírico del humanísimo drama: **La dame aux camélias (La señora de las camelias)** de Alejandro Dumas (hijo), que tanto conmoviera a los públicos del mundo entero. Esa historia dolorosa había tocado las fibras más íntimas de Verdi, y su genio, proclive a la descripción musical del amor trágico, comprendió inmediatamente la belleza del triste argumento. Piave le escribió los versos, y aunque con ellos no fué capaz de colocarse a la par del dramaturgo francés, demostró, no obstante, mucha habilidad en conservar la integridad del drama al sintetizarlo en pocas escenas. Antes bien, bajo este aspecto, el libreto de **Traviata** podría servir de modelo. Verdi, por su parte, lo vistió de notas suavísimas, apartándose bastante de su estilo usual, con excepción del empleado en la composición de algunas partes de **Luisa Miller.** Las sonoridades magnilocuentes, poderosamente fónicas, fueron substituídas por una melancolía general que alcanza, a veces, a la más alta expresión del dolor, comunicándonos estremecimientos de pena.

Parece que no fueron del mismo parecer los espectadores de la "Fenice", el 6 de Marzo de 1853, si puede servir de índice el juicio de los mismos. La ópera, interpretada por: Salvini-Donatelli; Graziani y Varesi, resultó un fracaso completo. Si esa extraña acogida se hubiera limitado a la noche del estreno, pase: el recuerdo de **Barbiere** y **Norma** hubiera podido excusarla. Pero la hostilidad de los espectadores perduró en la segunda representación... ¿Cuáles las causas?

Pensando en el enorme favor que se dispensó más tarde al melodrama, interesa conocerlas. Helas aquí en pocas palabras. En primer término, el carácter especial de la música—como hemos dicho — que se despojó lógicamente de todo lo heroico-caballeresco, según lo requería el argumento. El público había sido acostumbrado de muy distinta manera (especialmente por el mismo Verdi), y al principio no la comprendió. En segundo lugar influyó la deficiencia de los cantantes, ya fuera por causas ingénitas o reflejas: el tenor Graziani no estaba en la plenitud de sus medios vocales, afectándole desde días una ronquera; el barítono Varesi (el mismo que con tanto éxito había cantado Rigoletto), no conforme con la parte de Germont que juzgaba de poca importancia, la cantó con evidente desgana; y finalmente la soprano que, a más de no ser una estrella de la lírica, tenía un físico tan voluminoso que los espectadores, en el último acto, cuando el doctor que

asiste a la pobre Violeta moribunda, dice a su sirvienta Annina: **La tisi non le accorda che poche ore,** estallaron en una sonora carcajada, no pudiendo conciliar lo que decía el médico con la pingüe figura de la paciente. Agreguemos a todo esto, el haber representado la ópera con trajes de la época y no Luis XV, como luego se hizo satisfaciendo una exigencia infundada (que se ha corregido en estos últimos tiempos, pero no siempre), y la "mise en scène" pobre.

Verdi, contrariado por el éxito negativo de la obra con la que se había encariñado, no disimula su pesar, pero tampoco pierde la serenidad. Al barítono Varesi que le presenta sus pésames, contesta: — Los pésames se los guarda usted para sí y para sus compañeros, que no han comprendido pizca de mi música.

A su empresario, escribe:

Querido Ricordi:

"Siento tenerte que dar una mala noticia, mas no puedo ocultarte la verdad. La **Traviata** ha hecho fiasco. No indaguemos las causas..."

A su querido discípulo Manuel Muzio:

"**La Traviata,** anoche, fiasco. ¿La culpa es mía o de los cantantes? El tiempo juzgará.

Siempre vuestro: **José Verdi.**

A su amigo, el escultor Luccardi:

"No te he escrito después de la primera representación
"de **La Traviata;** hágolo después de la segunda. El éxito ha
"sido ¡un fracaso! ¡fracaso completo!. No sé de quién será
"la culpa: mejor no hablar. No te diré nada de la música y
"permíteme que no te diga tampoco nada de los ejecutantes.
"Darás estas noticias a Jacovacci, para que le sirvan de con-
"testación a su última carta, ¡en la que me interroga respecto
"a algunos de aquellos intérpretes! Adiós, mi querido lo-
"co, quiéreme siempre. Mañana saldré para Busseto. Adiós.
"Adiós.

Tu **Verdi.**

A su íntimo amigo, el director de orquesta Angel Mariani:

"**La Traviata** ha hecho "un gran fiasco", peor aún, han
"reído. Sin embargo, ¡qué quieres! no me aflijo. ¿Soy yo quién
"no tiene razón o éllos? Creo que la última palabra sobre
"**Traviata** no es la de anoche. Volverán a oírla... ¡luego ve-
"remos! Mientras tanto, querido Mariani, registra el fiasco..."

Verdi se apelaba al tiempo y éste le dió razón mucho antes de lo que él pensaría. A las pocas semanas de vida, **Tra-**

viata se colocaba al lado de sus afortunadísimos hermanos **Rigoletto** y **Trovatore,** formando con ellos la indisoluble trilogía sobre la que estriba el genio — diremos así — central del maestro.

Una vez descrito sumariamente el período verdiano que contiene las tres notables óperas mencionadas, vamos a detenernos un momento, para observarlas cuáles organismos independientes y cuáles componentes de un todo. **Rigoletto,** artísticamente, es la mejor de las tres: hay en ella mayor pureza general de forma y orquestación más variada y compleja; **Trovatore,** con gozar de mayor popularidad, no es de estructura siempre impecable: sus ritmos fáciles y los cantos cuadrados — a veces de extremada violencia — nos recuerdan al Verdi primitivo, con sus rudas **cabalette,** especie de explosiones casi salvajes; y **Traviata,** no hay duda, es la más conmovedora, aunque en algunos de sus pasajes se descuida un tanto la orquesta, dejando las voces poco menos que descubiertas. Además, la facilidad — léase vulgaridad — aparece en algunos breves fragmentos. Estos defectos, comunes en mayor o menor escala a los tres melodramas, no implican que su vitalidad substancial quede inmune de disminuciones: la abundantísima vena melódica la sostiene, al mismo tiempo que su sorprendente psicología raras veces falla. Como inspiración, las partes de la trilogía se equivalen; pero asombra la diferencia de "tipo", si bien se intuye que son emanaciones de la misma fuente creativa. Prescindiendo de **Rigoletto** que fué escrito dos años antes que las otras dos óperas, **Trovatore** y **Traviata** han sido concebidas simultáneamente, a pesar del carácter casi opuesto de ambas. En **Trovatore,** el amor de Manrique y Leonor reviste formas heroico-románticas, y el de la gitana es patológico pues, siendo maternal, está corrompido por la baja pasión del odio. En **Traviata,** en vez, los sentimientos son delicados, íntimos, exquisitamente sentimentales; Violeta, Alfredo y Germont aman y sufren, cada uno según su propia situación moral y social: y el mismo vicio o las pasiones menos nobles que de vez en cuando se despiertan, están envueltos en una atmósfera de benignidad, que los dignifica y absuelve por el dolor que los engendra.

El biógrafo Monaldi, según refiere él mismo, preguntó una vez a Verdi, cuál de las tres óperas prefería. — No puedo contestar exactamente a esa pregunta — respondió el compositor. — Sin embargo, si fuera maestro, me quedaría con **Rigoletto;** si aficionado, con **Traviata,** y si no fuera ni lo uno ni lo otro, con **Trovatore.**

Ninguna obra de arte (las músico-dramáticas en particular) se halla exenta de algún defecto. Y tratándose de melodramas, el músico tiene en su contra, a más de sus propios momentos de debilidad artística, también las imperfecciones del libreto, por lo que se refiere a la acción dramática o a la versificación. Melodramas completamente buenos, desde la primera hasta la última nota, osaríamos decir que no hay ninguno. Agradezcamos pues, al poderoso genio verdiano, lo mucho admirable contenido en las tres obras de referencia, sin dar mayor importancia a las leves imperfecciones que humanamente pudieran tener. Bástenos la virtud de numerosas melodías que nos despiertan toda vez que las oímos, aun repetidas hasta la saciedad, aun sabidas de memoria, las más suaves y profundas emociones; recordándonos momentos de nuestra vida a los cuales parecen haberse ligado indisolublemente, y revelándonos a cada nueva audición, bellezas recónditas que no habíamos advertido...

Tales son los frutos del genio, que desafían al tiempo, proporcionándonos siempre los goces más puros del espíritu. ¡Cuánto debemos agradecértelo, grande y querido maestro!

Rigoletto
(1851)

Pocos compases de un lúgubre **preludio** (instrumentos de cobre sobre un **trémolo** del cuarteto), hacen comprender en seguida que algo trágico va a acaecer. El telón se levanta inmediatamente.

ACTO I. Introducción: Salón de baile en el palacio ducal. De pronto se nos presenta un ejemplo de los contrastes antitéticos favoritos del maestro: a la música sombría del preludio, se opone bruscamente el **allegro con brio** de banda interna y orquesta, a cuyo compás se danza. Toda esta escena está trazada con espontaneidad y soltura: el motivo dominante se repite varias veces sin cansar, al contrario. Los **parlanti** del duque de Mantua (tenor) y su cortesano Borsa, se alternan con la música brillantísima, formando un conjunto admirable por su naturalidad. Lo único que podría objetarse, sería que la música de danza — aun siendo bella e inspirada — es quizá de "índole" no del todo apropiada. En efecto, tratándose de un baile de alta sociedad, su sonoridad nos parece un tanto excesiva; el colorido demasiado vivaz. Lo que no

quita — volvemos a decirlo — belleza a la melodía, que resulta de efecto muy simpático. La conversación entre los dos personajes mencionados termina con la **ballata** del duque: **Questa o quella per me pari sono,** uno de los cantos más populares de Verdi y que cualquier aficionado conoce. Con este **allegretto**, el tenor (fácil conquistador de mujeres) dice que no hace distinción entre mujer y mujer: para él todas son iguales. No se deja hipotecar el corazón por ninguna de ellas, pues la que hoy le agrada no le agradará mañana y viceversa.. La constancia, según él, es perniciosa, porque el amor, para ser tal, necesita libertad; se ríe luego de los celos y la impaciencia de los enamorados; y por fin, sería capaz de desafiar hasta los cien ojos de Argos, si le interesara una mujer cualquiera. Estos conceptos de libertino desvergonzado, han hallado en la música correspondiente, ligera y hasta diríamos frívola, el eco más fiel.

Al aparecer la condesa de Ceprano, que el duque galantea, se oye un **minué**. Aquí nos acordamos, sin duda, del de **Don Juan** de Mozart; no importa: la reminiscencia está aplicada con acierto. Entra en escena el bufón de Corte, el jorobado Rigoletto (barítono) y dirigiéndose al conde de Ceprano, se mofa de él porque su señora ha salido de bracete con el duque. Eficacísima, aunque sencilla, la frase: **In testa che avete signor di Ceprano?** que el **coro** comenta irónicamente en pocos compases. La danza continúa en tiempo de **perigordino.**

Sigue la escena en que el caballero Marullo (barítono), narra a los cortesanos haber descubierto que el truhán tiene una amante. A la vuelta del duque y del conde Ceprano, Rigoletto hace alusión a los amores ilícitos de su señor y se burla delante de todos de la víctima. Este cuadro se resuelve en un **concertante** de suficiente movimiento.

Aparece otra víctima del libertinaje del duque, el conde de Monterone (barítono). Su entrada nos recuerda nuevamente un pasaje del II acto del **Don Juan**. Rigoletto va hacia él y le dirige la palabra, riéndose de su dolor de padre al exigir reparación del ultraje inferido a su hija. El **sostenuto assai** del bufón: **Voi congiuraste contro noi, signore,** es todo lo bajamente sarcástico que pueda concebirse: Verdi, en este punto, ha alcanzado la verdad completa. La **maldición** de Monterone: **Novello insulto!** es poderosa, con **escalas cromáticas** en la orquesta, de mucho efecto dramático.

La **introducción** termina con una **stretta: O tu che la festa audace hai turbato,** un poco descuidada en su hechura, no obstante sostenga el interés con igual intensidad.

Mutación: La modesta casa de Rigoletto, en una calle cerrada. Es de noche. Sparafucile (bajo) se acerca al bufón que al principio, creyéndole un mendigo, le dice: — Vete, no tengo nada. — Mas, cuando el desconocido se presenta y le revela su oficio, viene a saber que está tratando con un espadachín sicario, que elimina a cualquier individuo molesto que se le designe. Ofrece sus servicios al jorobado, el cual contesta que, por el momento, no le necesita, pero que si algún día le precisara, se acordará de él. Este diálogo, corresponde al **dúo: Va, non ho niente,** una página maravillosa, modelo de declamación lírica. Naturalidad, belleza melódica de cantos y **parlanti,** movimiento orquestal, verdad dramática, todo lo hallamos reunido en este trozo estupendo. Ya desde el **andante mosso** de la introducción (10 compases de orquesta), advertimos su belleza. La primera exclamación del barítono:**Quel vecchio maledivami!** está sostenida por acordes de orquesta, que producen la impresión de una amenaza que estuviera gravitando sobre el personaje. Luego, en el desarrollo del **dúo,** las bellezas se subsiguen ya por boca de los cantantes, ya por la orquesta, que no cesa un momento de comentar, resultando un conjunto sumamente armonioso. Admirable el canto de violoncelo y contrabajo, en **octava** con **sordina,** cuando Sparafucile describe en qué forma mata a sus víctimas.

Igualmente inspirado, el **monólogo** de Rigoletto al quedarse solo: **Pari siamo!...** La pesadilla de la maldición vuelve a su mente, luego, sobre un **tremolo,** impreca a la naturaleza y a los hombres que le han hecho desgraciado: deforme y bufón. Está condenado a reír siempre: se le niega hasta el derecho de llorar. Su soñoliento señor, desperezándose, le exige que le haga reír... y tiene que obedecerle· ¡Maldición a los cortesanos! Al final del monólogo, como el temor de que la maldición de Monterone pueda acarrearle alguna desgracia le tiene preocupado, trata de desechar la insistente pesadilla, exclamando: **Mi coglierà sventura?... Ah no, è follia!,** y acto continuo estalla la orquesta, con el **allegro vivo** en **do mayor** que hemos oído en el baile de la primera parte del acto. Hay que reconocer que este contraste entre dos caracteres de música: una dolorosa y otra alegre, no podría aplicarse con mayor acierto ni en mejor oportunidad.

Rigoletto entra en su casa. **Dúo** con su hija Gilda (soprano): **Figlia!... Mio padre! A te d'appresso.** Las primeras frases del encuentro, se apoyan en un movimiento de orquesta lleno de vida: luego el **andantino** de barítono: **Deh, non parlare al misero,** no carece tampoco, en su sencillez, de afectuosidad, aunque es un tanto descuidado en orquesta;

mucho mejor la parte en la que entra la soprano, con las palabra: **quanto dolor!... che spremere,** un canto agitado, en carácter. Pocos recitados del padre, de la hija y Juana (sirvienta, m-soprano), preparan el **dúo** de los dos primeros: **Veglia, o donna, questo fiore,** de mucho sentimiento. El **dúo** se interrumpe al entrar furtivamente el duque de Mantua. Rigoletto, habiendo oído ruido, corre sospechoso a la puerta para cerciorarse si alguien ha entrado, luego se repiten los compases ya cantados y se sigue el trozo hasta su conclusión.

En la **scena e duetto,** tenemos un **allegretto en sol: Signor nè principe io lo vorrei,** encantador por su gracia e ingenuidad, de orquestación exquisita (nótese el diseño de las flautas). Se trata de la niña púdica que siente ya los estímulos del amor, y que sueña con un tipo ideal de amante. Hermosas todas las frases del tenor, hasta el delicioso **andantino** del mismo: **E' il sol dell'anima, la vita è amore,** a cuya segunda parte se une, en **dúo,** la voz de la soprano. La **tesitura** de este trozo es fatigosa. Henos ahora a uno de los fragmentos débiles de la ópera, al **vivacissimo** de la **stretta: Addio... speranza ed anima:** no basta cierta facilidad melódica, para compensar la vulgaridad del conjunto. El "adiós" se repite hasta el abuso, sin que los dos personajes se decidan a hacer seguir la acción a la palabra. Esta inferioridad es de corta duración, pues se nos presenta al punto el aria de Gilda: **Caro nome che il mio cor,** que, en su género, es una joya. No se trata, en el fondo, más que de una **cadencia,** pero en ella las "virtuosidades" son melódicamente tan hermosas, que hacen olvidar el pecado de origen. El **trino diminuendo** del **mi** final es de una palpitante sugestión. Al **final,** se une el **coro** de los cortesanos, quienes se disponen a raptar a la hija del bufón.

La **escena** del rapto está trazada con habilidad. Se inicia con un **coro** silábico: **Zitti, zitti, moviamo a vendetta,** lleno de misterio. Después de la desesperada invocación de Gilda: **Soccorso, padre mio!** y el grito de victoria de los cortesanos, Rigoletto corre por las piezas de su casa en busca de su hija. La orquesta, entretanto, sigue un movimiento agitado, **crescendo** progresivamente hasta el orgasmo. Nótese la sencillez de los medios empleados y el efecto poderoso conseguido. Cuando el desdichado padre se convence de que su Gilda no se halla más en la casa, grita desesperadamente: **Ah! la maledizione!** y cae desmayado. Solamente un temperamento profundamente dramático como el de Verdi, renunciando a procedimientos sinfónicos-descriptivos, hubiera podido resolver acabadamente una situación como ésta.

ACTO II: Sala del palacio ducal. El duque protesta por el rapto de la joven, sin sospechar que los autores de esa hazaña son cabalmente sus cortesanos, quienes han creído, de esa manera, halagarle. Bellos los **recitados,** hasta el **aria: Parmi veder le lagrime,** en la que hallamos algo bueno, pero cuyo conjunto revela esfuerzo, a más de una **tesitura** ingrata. Al mencionar este trozo, hay que tener presente también lo siguiente: el lenguaje usado en él por el duque, no responde a verdad psicológica. ¿Cómo es posible que un empedernido libertino, sin escrúpulos y sin conciencia, se vuelva de repente un sentimental que habla de amor, lágrimas y ángeles? Debido a este contrasentido, la música no convence.

Con la entrada de los cortesanos que narran al señor la aventura de la noche anterior, tenemos el popular **coro a unísono, allegro assai moderato,** de notas **staccate: Scorrendo uniti remota via,** melodía espontánea y fácil. La forma, empero, no es muy primorosa, y el canto parece más propio de guerreros que de individuos corrompidos que relatan una acción de sátiros. A la terminación, las palabras: **restò scornato ad imprecar,** forman un vocerío vulgar. Más deficiente aún, nos resulta el **allegro** siguiente, de tenor: **Possente amor mi chiama,** repetido dos veces: la parte artísticamente inferior de la partitura, que se suprime en las ejecuciones. Como contraste a esta página de mérito tan limitado, se nos ofrece en seguida otra robustísima. Nos referimos a la magistral escena en la que el bufón, sospechando que su hija se halle en el aposento del duque, con arte de histrión, saltando y cantando para cautivarse a los cortesanos, al principio los interroga con indirectas, luego les exige imperiosamente que le devuelvan la hija, pasando sucesivamente por varios estados de ánimo. La música es todo lo humana que pueda concebirse: sardónica, maldiciente, furibunda, llorosa y suplicante. Verdi raya aquí a gran altura.

Veamos ahora las varias partes que componen este cuadro. El canto de entrada del jorobado: **la rà, la rà** está sostenido en orquesta por un brillante motivo de pocas notas: su aparente jocosidad lleva un velo de acertadísimo sarcasmo doloroso. De mucha espontaneidad y soltura todos los **parlanti** del **coro** y de Rigoletto; bello el **recitado** del paje de la duquesa (m-soprano) que viene a buscar al duque de parte de su señora, y al cual contestan los cortesanos que no está, que ha ido a cazar. Como el paje insiste, le dicen rotundamente que "por el momento" no puede ver a nadie. Entonces, el bufón comprende la alusión y exclama furibundo:

Ah! ella è qui dunque! seguido de un enérgico **allegro vivo** que culmina con el grito terrible del padre ultrajado: **Io vo' mia figlia!** — ¡Su hija! contestan los cortesanos estupefactos: no lo sabían, creían que fuera su amante. Hay a continuación una frase del barítono, de soberbia belleza: **Sì la mia figlia... d'una tal vittoria, che?... adesso non ridete?...** Creemos que en cuanto a recitados dramáticos, no se ha escrito nada mejor. Sigue el **andante mosso agitato: Cortigiani, vil razza dannata,** una poderosa imprecación, acompañada con **seisillos** que se asemejan a rayos vengadores. Después de haber desahogado su cólera, Rigoletto trata de abrir la puerta del aposento del duque, gritando: **Quella porta assassini m'aprite,** pero los cortesanos se lo impiden. Todos en contra suyo... Quédale aún una esperanza: se dirige a uno de ellos, a Marullo, al que cree más bueno: le suplica que al menos él le indique dónde han escondido a su hija. Repárese en la belleza del **meno mosso: Ebben, piango...,** especialmente en los últimos compases: **Dimmi tu dove l'anno nascosta,** etc. Silencio glacial. El infortunado padre cae de rodillas llorando, suplicando. El **cantabile** en **re bemol,** apoyado por el violoncelo: **Miei signori... perdono, pietate...** es de una tristeza que apena.

Otra escena de antítesis. Gilda sale de la pieza del duque y se echa en los brazos del padre. Luego de algunos **parlanti** de Rigoletto, su hija y el **coro,** al quedarse solos los dos primeros, cantan el **dúo: Tutte le feste al tempio.** Las primeras notas del **andantino,** nos recuerdan un pasaje de **Hugonotes,** pero la reminiscencia es tan fugaz que apenas se advierte: el **dúo** se considera como uno de los más hermosos del repertorio romántico italiano. En su primera parte, es simpática la ingenuidad de Gilda, que choca con la abyecta realidad; terrible, en vez, el **più mosso** del barítono: **Solo per me l'infamia,** un canto de dolor, amargura y odio al mismo tiempo. Al concertar las dos voces, en el **più lento: Piangi, fanciulla,** el encanto aumenta aún: la melodía se vuelve tristísima. Bien dijo Camilo Bellaigue: "Ningún músico ha sabido imprimir mayor significado que Verdi, a las palabras **piangi, pianto:** a todos los vocablos que se relacionan con las lágrimas".

Monterone cruza el fondo del escenario dirigiéndose a la cárcel, condenado por haberse rebelado al duque. Se queja de que — a pesar de su maldición — no haya habido un rayo o un puñal que lo vengaran. — No, — contesta el bufón entre sí — tendrás un vengador. — La **cabaletta: Sì ven-**

detta, tremenda vendetta, es demasiado conocida para que nosotros la describamos. Baste decir, que en el teatro melodramático hay pocos trozos de dinamismo tan violento: esos **tresillos** parecen fustigar. El efecto, sin duda, ha sido conseguido con creces; no obstante, es justo reconocer que en línea de arte el **dúo** es débil, sobre todo en la **stretta**, escrita con descuido.

ACTO III: Llegando a este acto, nos sentimos poseídos de una admiración sin límites. Tal cual ha salido de la fantasía del compositor, sin cortes ni disminuciones, este cuadro lleva el sello más genuino del genio. La sucesión de sorpresas, a cual más bella, no se interrumpe desde la primera hasta la última nota; y no hallamos en él ninguno de los momentos de flaqueza espiritual que, de vez en cuando, hemos advertido en los actos anteriores. El conjunto es granítico, perfecto.

Una pared divide al escenario en dos partes. A la izquierda, el interior de la posada de Sparafucile; a la derecha, la campiña. Rigoletto y Gilda, en la calle, están conversando. Al rato cae el duque de Mantua, cantando alegremente la famosa **canción: La donna è mobile**, el más popular motivo de ópera existente. Hay en esta corta melodía toda la gracia y el encanto de Mozart; solamente que hay que ejecutarla "como" ha sido escrita, sin las licencias que casi todos los cantantes se permiten, alterando el compás o agregando cadencias (6). El **spunto** parece hallarse en una **sonatina** de Beethoven, pero eso no quita nada a su originalidad.

La escena en que el duque trata de seducir a Magdalena (hermana de Sparafucile, contralto): **Un dì se ben rammentomi** es un modelo en su género, y su forma novedosa: esos **trinos** en orquesta no podrían describir mejor la frivolidad de ambos personajes. El maravilloso, sublime **cuarteto: Bella figlia dell' amore** (t, b, s, c) empieza ahora. En el interior de la hostería, el duque protesta su amor a la sirena que quiere conquistar; ésta se ríe contestando que conoce muy bien a los hombres, quienes hablan siempre del mismo modo sin sentirlo; en la calle, Gilda (viendo y oyéndolo todo por las grietas de la pared) se desespera pensando en que el duque habíale dirigido iguales palabras sin amarla; el padre jura que su venganza será terrible y que fulminará al corruptor de su hija. En este cuarteto, cuatro voces responden a otros tantos sentimientos antitéticos, armonizando con una evidencia admirable. El canto del duque es li-

cencioso y al mismo tiempo sentimental; alegres, descarados, los acentos de Magdalena, propios de una mujer de su calaña; doloroso, desesperadamente apasionado el canto de Gilda; siniestros los propósitos del bufón. Tan insuperable trozo de música vocal, se inicia con la máxima sencillez: el **andante** del tenor prepara el **concertante** que se desarrolla al 17.° compás. La orquesta, sin excesiva variedad de medios, lo sostiene debidamente. (7)

En la **scena, terzetto e tempesta** siguientes, después de unos **parlanti** de Rigoletto y Gilda, y del primero y Sparafucile, empiezan a notarse los primeros indicios de la tormenta que se acerca. Antes de las palabras del espadachín: **La tempesta è vicina,** dos compases del octavín describen magníficamente el relámpago (8); este motivo se oye toda vez que relampaguea. Mientras la tormenta aumenta en intensidad, en el interior de la sombría taberna se trama el delito. Magdalena, que simpatiza con el duque, trata de salvarle y ruega al hermano que no le mate, sacrificando más bien al mismo bufón. Sparafucile protesta, diciendo que nunca ha sido un asesino... (¡!): lo más que podrá hacer será despachar a cualquier otro desgraciado que por casualidad pasara por esos parajes, pero nunca a su "cliente". Y Gilda, que lo oye todo, en un arranque de sublime sacrificio, más bien que se asesine a su padre o al amante, se presenta como mendigo, ofreciéndose en holocausto ella misma. Esta escena, poderosamente dramática, estriba en el **terceto: Somiglia un Apollo quel giovine**... mientras la furia de los elementos se desencadena. Los relámpagos, truenos, lluvia y viento (obtenido con **terceras cromáticas** del **coro** a boca cerrada, entre bastidores) no podrían ser descritos con mayor realidad. Se ha dicho que Verdi, en sus óperas, ha sido más pasional que descriptivo. En tesis general es cierto, porque ha creído que la música no ha de ser arte exclusivamente descriptivo, como algunos sostienen. Pero, cuando la situación escénica ha exigido que así fuera, no solamente ha conseguido su intento, sino que lo ha conseguido mejor que nadie y en forma sumamente concisa. La **tormenta** de **Rigoletto,** ha resultado de tal "realidad" que no tiene parangón posible con otros trozos del mismo género: ni con la bellísima (bajo el aspecto meramente melódico) de **Guglielmo Tell,** la de **Dinorah** o cualquier página sinfónico-descriptiva de maestros alemanes, sea dicho sin ofender a los superhombres afectos de "germanitis" delirante. Damos este parecer teniendo presente tan sólo el resultado "positivo" obtenido

por los compositores, y no sus "intenciones", por más honestas que fueren.

Algunos **recitados: Della vendetta al fin giunge l'istante** demuestran el ansia de Rigoletto de vengar finalmente la sangrienta afrenta sufrida. Sparafucile le dice que ha cumplido con su promesa y le entrega un saco que contiene el cadáver. El jorobado quiere tener la satisfacción de arrojarlo al río él mismo; paga al sicario el resto de la suma pactada y éste se marcha. Rigoletto, al quedarse solo con su fúnebre presa, canta el **monólogo: Egli è là!... morto!...** complaciéndose de su terrible triunfo: triunfo de un miserable bufón sobre un poderoso de la tierra. Mas he aquí que, mientras se entretiene en pisotear los míseros despojos, la voz del duque se oye a lo lejos repitiendo la canción: **La donna è mobile.** El bufón se estremece. ¡Imposible!... Ha de ser una alucinación de su ánimo exaltado: el duque está bien muerto y lo tiene debajo de sus plantas, en el saco. Vuelve a oírse la misma voz... esta vez no cabe duda, es él. ¿Quién será pues la víctima que está hollando? ¡¡La hija!!...

Inútil sería decir que esta poderosa escena ha sido tratada con maestría consumada de trágico. Bien puede considerársela como uno de los estribos de la gloria de Verdi.

Lo que viene después, preferiríamos que no figurara en la partitura. Y no porque sea inferior a lo que le precede, absolutamente; sino porque disminuye la intensidad del drama. Sin embargo, lo que se pierde en fuerza se adquiere en sentimiento. El **dúo** final: **V'ho ingannato... colpevole fui...** tiene acentos dolorosos: el heroico sacrificio de la joven que paga su amor con la vida, y la desesperación del padre que pierde al único ser amado que le quedaba en el mundo, forman un todo que no se oye sin conmoción. La segunda parte: **Lassù in cielo, vicina alla madre,** sobre un **trémolo** agudo y **seisillos picados,** tiene al público en una suspensión de ánimo afanosa.

La obra termina rápidamente con el grito del padre: **Ah! la maledizione!!**

Il Trovatore
(1853)

La ópera no tiene **sinfonía** ni **preludio.** En los 28 compases de **introducción,** después de un **trémolo** de los bajos, se destaca una frase de **tresillos marcados** que se repite una segunda vez **ligado pp.**

ACTO I: Patio del palacio del conde de Luna. Ferrando (bajo profundo) narra a los soldados y sirvientes, la historia del hermano de su señor. El padre sorprendió una vez a una bruja cerca de la cuna de su hijo, tentando hechizarle: fué condenada al rogo y quemada viva. La hija de esa desgraciada juró vengarse, robó al chico y le hizo morir del mismo modo. El **racconto** del bajo, que viene a ser la narración de ese tétrico hecho, después del **andante mosso** casi declamado: **Di due figli vivea padre beato,** toma forma de **vals** en el **allegretto: Abbietta zingara, fosca vegliarda!,** un motivo característico, repetido dos veces. Nótese la eficacia de ese **mi** grave de los trombones y timbales a las palabras: **dell'empia strega. "E' vero,** contestan todos horrorizados, luego maldicen a la feroz bruja: **Sull'orlo dei tetti alcun l'ha veduta.** Con este **coro** termina la extraña escena de brujerías, de melodía y colorido siempre interesantes.

Mutación: Jardines del palacio. Es de noche. Aparece Leonor (soprano), cuyo amor se disputan ferozmente el trovador y el conde de Luna, siendo correspondido el primero. Luego de breves **recitados** con su confidente Inés (soprano), en la **cavatina: Tacea la notte placida,** Leonor confiesa que el Trovador la ha conquistado con los tiernos acordes de un laúd y con sus cantos apasionados. La melodía de esta **cavatina** es suave y fina: ejemplo poco común en las composiciones del maestro de aquella época. Al llegar al **animando un poco,** la frase: **dolci s'udiro e flebili** comprueba lo que decimos: el canto tiene notas de exquisito sentimentalismo y claroscuros delicados, un tanto sensuales. La **cabaletta** de la misma soprano: **Di tale amor che dirsi** es también música melodiosísima, pero las difíciles vocalizaciones que la adornan, no están en carácter con la letra plañidera. Leonor dice que si no le será posible vivir al lado de su amado, morirá de dolor; ahora, los gorjeos y trinos — inspirados como música — no nos parecen los más indicados para una situación como la presente.

Leonor y su dama se retiran a sus departamentos. Acto continuo aparece el conde de Luna (barítono) que se dirige a la habitación de la amada. En el preciso momento en que se dispone a hacerlo, la voz del trovador Manrique (tenor) se oye entre bastidores: el **cantabile a mezza voce** de la serenata: **Deserto sulla terra,** se repite en dos **couplets** de melodía sencilla, expresiva, brevísima y de simpático efecto. Con la exclamación del barítono: **Non m'inganno... Ella scende!** empieza el **terceto** final del acto (s, t, b). La primera parte, hasta el **solo**

de barítono, es un mosaico de frases dramáticas eficaces; también el **allegro assai mosso** del conde de Luna: **Di geloso amor sprezzato,** con su ritmo enérgico, corresponde a la situación violenta, pero al concertar las tres voces: **Un istante almen dia loco,** la hechura es descuidada, el **unísono** de la **stretta** común. Así y todo, no falta efecto en el conjunto, aunque ruidoso y poco artístico.

ACTO II: Campamento de gitanos en las faldas de un monte de Vizcaya. La música que se oye, sigue un ritmo originalísimo; un **coro** de herreros: **Chi del gitano i giorni abbella?** se acompaña con el sonido de los martillos que caen sobre los yunques, produciendo una armonía extraña a la par que agradable. La **canzone** siguiente de la gitana Azucena (contralto), en tiempo de **vals,** el **allegretto: Stride la vampa,** se repite dos veces con igual música, sirviéndose de una melodía inspirada y de inmediata percepción; luego el **coro** vuelve a cantar, alejándose poco a poco hasta que las voces se pierden a lo lejos.

Azucena se queda sola con Manrique. La gitana narra al Trovador (que no es sino el hermano del conde de Luna, sin saberlo) la horrible historia del suplicio de su madre, el robo del hijo del conde, su propósito de quemarle vivo para vengarse, y la fatal equivocación en echar a las llamas a su propio hijo, confundiéndole con el chico robado. Este magnífico **racconto: Condotta ell'era in ceppi,** revelaría por sí solo, a un excepcional talento dramático. Verdi se halla aquí en su elemento y escribe una página terriblemente impresionante. Téngase presente: el triste acompañamiento en forma de quejido del **andante mosso;** la frase llorosa: **Ei distruggeasi in pianto!;** el estupendo **declamado: Quand'ecco agli egri spirti** que la orquesta comenta con el motivo de la canción, y al final, las palabras: **Sul capo mio le chiome sento drizzarmi ancor!** El espectador siente, en realidad, que se le erizan los cabellos y que por su médula corre un escalofrío: tal es el poder de este trozo dramático superior. (9)

Sigue un dúo de los mismos personajes, precedido de algunos **recitados** interesantes. Inicia el tenor con el popular: **Mal reggendo all'aspro assalto,** continúa la contralto con: **Ma nell'alma dell'ingrato** y las dos voces conciertan terminando con una **cadencia.** La clara y flúida melodía de este dúo es un milagro de facilidad, si bien la primera parte lleve un acompañamiento de orquesta un tanto común. Otro canto popular, lo tenemos también en el **allegro** de la gitana: **Perigliarti ancor**

languente. ¡A la verdad, en toda esta escena, la melodía no escasea!

¿Quién no conoce el **aria** de barítono: Il **balen del suo sorriso,** que el conde de Luna canta ahora? La componen dos partes, ambas hermosas, con especialidad la segunda, al repetirse **con espansione** las palabras: **Ah! l'amor, l'amor ond'ardo;** lo que podría suprimirse sin mengua sería la **cadenza.**

La escena en que el conde y sus soldados se disponen a raptar a Leonor es teatral, mas artísticamente poco primorosa: hay en ella abuso de ritmos **staccati.** El **coro** silábico concierta con el poderoso canto del barítono: **Per me ora fatale.** Un **coro** interno de religiosas: **Ah! se l'error t'ingombra,** se oye primero **a solo,** luego se enlaza con las partes de barítono y del otro **coro** de soldados. El canto de las mujeres es de mucha dulzura; lo demás nos parece vulgar, a pesar de conseguirse el efecto. Magnífico, en cambio, el **concertante** final, verdadero torrente melódico, de irresistible movimiento. Lo abre el **andante mosso** de soprano: **E deggio e posso crederlo?,** con una frase inspiradísima: **Sei tu dal ciel disceso,** que sirve de idea principal al trozo, alrededor de la cual se mueven las demás partes formando un conjunto armoniosísimo. Con la escena del "fuego" de la primera parte del acto, este **concertante** es sin duda lo mejor del segundo cuadro. Adviértase la eficacia de la exclamación del barítono: **Dunque gli estinti lasciano di morte il regno eterno!** y de la siguiente respuesta del tenor, en las que se manifiesta la avasalladora fuerza verdiana.

ACTO III: Campamento de soldados. Después de 21 compases orquestales de introducción, un breve **coro: Or co' i dadi, ma fra poco** no ofrece nada notable; aquí también aparece el ritmo **staccato:** uso y abuso que no sabríamos francamente justificar. La segunda parte, en vez, el **allegro moderato maestoso: Squilli, echeggi la tromba guerriera,** resulta uno de esos amplios y marciales cantos que gozaron de la mayor popularidad. (10) La rudeza que advertimos en él, lejos de perjudicarlo, le imprime quizá más carácter, y nos hace pensar — por analogía — en ciertas obras de Miguel Angel en las que la línea está trazada a grandes rasgos, sin inútiles artificios.

Azucena, el conde y Ferrando tienen ahora a su cargo un **terceto.** La bruja, arrestada por los soldados del conde, comparece ante su señor para ser interrogada. Bello el **adagio** de la contralto: **D'una zingara è costume,** exquisitamente melan-

cólico, y el plañidero **andante mosso: Giorni poveri vivea.** ¡Con cuáles acentos, la pobre madre, narra sus desventuras! Tenía un hijo que era toda su vida... el ingrato la abandonó... le anda buscando por doquiera... Aquí la composición, con la extremada sencillez de una tiernísima cantinela, alcanza al más alto grado de emotividad. Los soldados, obedeciendo a las órdenes de su jefe, atan las manos de la gitana, complaciéndose en hacerla sufrir. Toda la escena tiene acentos conmovedores, hasta llegar al expresivo **allegro: Deh, rallentate, o barbari.** El **terceto** (contralto, barítono y bajo) se delinea ahora sobre el mismo motivo del **allegro.**

Mutación: Sala contigua a la capilla de Castellor: Manrique y Leonor están por contraer nupcias. Después de algunos **recitados,** el **adagio** del trovador: **Il presagio funesto,** con pocos compases de música deliciosa, prepara el **aria** del mismo: **Ah sì, ben mio, coll'essere io tuo,** una de las partes más patéticas de la ópera, con un acompañamiento de ensueño. Las palabras: **La morte a me parrà,** llevan notas de verdadera belleza. A continuación de algunas frases de Leonor, Manrique y Ruiz (comprimario, tenor) tenemos una **cabaletta: Di quella pira** que el tenor canta mirando desde la ventana la siniestra fogata que servirá de rogo a su madre, a la que corre a salvar. El orgasmo del momento está puesto de relieve con mucha eficacia. Entendámonos: no hay en esta música delicadezas de estilo, pero sí una fuerza dominadora, un dinamismo poderoso. Esta **cabaletta** ha resultado una hermana de la "vendetta" de Rigoletto, y como aquella sacude los nervios. Los tenores Tamberlick y Wartel le agregaron más tarde el famoso **do,** que desde entonces es de ley. Al final, se une el **coro** de soldados que acuden con Ruiz:**All'armi! All'armi!**

ACTO IV: Es el mejor de la partitura, tanto estética como técnicamente. A un lado del escenario, se levanta la torre que sirve de cárcel a los prisioneros de estado; allí ha sido recluído Manrique. Aparece Leonor acompañada del fiel Ruiz; éste se marcha en seguida y la mujer, al quedarse sola al pie de la torre, canta un **aria,** cuyo **adagio: D'amor sull'ali rosee,** a pesar de sus muchas virtuosidades, tiene sentimiento. Henos ahora al célebre **Miserere,** uno de los bloques de granito que sirvieron de base a la fama del maestro. (11) Las lúgubres preces de los sacerdotes que rezan por el alma del que va a ser ajusticiado, inician el **concertante.** El **coro** de voces masculinas solas: **Miserere d'un alma già vicina** es

en extremo triste, acompañada cada dos compases con el tañido de la campana; la entrada de la soprano: **Quel suon, quelle preci solenni, funeste** descansa sobre un ritmo entrecortado y sollozamente de la orquesta **ppp.**, de efecto sumamente trágico; el **coro** se une a la voz de Leonor; y Manrique, desde la torre, canta su adiós a la vida: **Ah! che la morte ognora,** mientras el arpa acompaña. Raras veces se experimentan en el teatro melodramático sensaciones tan profundas como la presente. Nos embarga una nerviosidad extraña y sentimos correr por nuestras venas una especie de languidez dolorosa... ¡Poder sobrehumano del genio! Con la repetición de la salmodia interna y el canto del trovador: **Sconto col sangue mio,** las partes conciertan en forma magnífica y sencilla. El espectador cree soñar y el teatro lírico se enriquece con una obra maestra más.

Lo que sigue, el **allegro** de soprano: **Tu vedrai che amore in terra** no carece de interés, pero después de la página asombrosa que antecede, parece superfluo. Por este motivo no se ejecuta, permitiendo a la acción que proceda más rápida e intensa. Antes del **dúo,** los **recitados** de barítono y soprano tienen mucha vida; el **andante mosso: Mira d'acerbe lagrime** expresa con vehemencia el dolor y desesperación de Leonor, que invoca gracia por su amado; violenta, brutal, la respuesta del conde de Luna: **Ah! dell'indegno rendere.** El juramento de la mujer, que promete entregarse en cambio de la libertad de Manrique, es breve y eficaz; brillante la **cabaletta: Vivrà!... contende il giubilo** que se vuelve **dúo** al unírsele la voz del barítono.

Mutación: Azucena y Manrique en un sombrío calabozo. Una sucesión de acordes nos describe admirablemente el ambiente de penas; luego los **parlanti** de contralto y tenor, y el **largo: Far di me strazio non potranno i crudi** reflejan con la mayor veracidad la agonía de esas dos almas. Tétrico el canto de la gitana, aterrada ante la visión del rogo: aquí vuelve a oírse, muy oportunamente, el motivo de la **canzone** del II acto (que podríamos llamar "conductor" o "leit-motiv" del fuego); las notas graves de los trombones, bajo las palabras. **Mira la terribil vampa!,** dan a éstas un terrible relieve.

En el siguiente **dúo,** el hijo trata de consolar a la madre: toda la dulzura de que es capaz la música, la hallamos en la frase: **Se m'ami ancor.** Igualmente afectuoso el **andantino** (contralto): **Sì, la stanchezza m'opprime, o figlio...,** al que

contesta el tenor: **Riposa, o madre;** luego la gitana, soñando con su libertad y tranquilidad perdidas, y con los dulces acordes del laúd de su hijo adoptivo, que un tiempo la adormecían plácidamente, canta el expresivo: **Ai nostri monti ritorneremo,** al que contesta nuevamente el tenor, concertando las dos voces hasta terminar con un **pp. morendo.** ¡Cuánta afectuosidad en esta escena íntima, cuánta pureza de sentimiento!

Con la entrada de Leonor en el calabozo, tenemos un **terzettino** (el autor lo denomina así, aunque es un terceto de suficiente desarrollo). Los **parlanti** llevan el ritmo de ansiedad del cual Verdi poseía el secreto, luego se delinea un **dúo** con el **andante** de tenor: **Ha quest'infame l'onore vendu-to...** un grito poderoso de dolor airado; el canto de la soprano: **Ahi, come l'ira ti rende cieco!,** reprochando a Manrique el bajo concepto que se ha formado de ella, al mismo tiempo que le conjura que se salve, une la vehemencia al desconsuelo; y cuando, finalmente, se agrega la voz de la contralto (que durmiendo sueña con su libertad), al **meno mosso: Ai nostri monti ritorneremo...,** la fusión de las tres voces es encantadora, sumamente expresiva.

La última escena reproduce el momento de la muerte de Leonor, que se ha envenenado para no pertenecer al conde según habíale jurado en la primera parte del acto. La acción es rapidísima. A los primeros compases de **parlanti,** sigue una frase paradisíaca de la soprano: **Prima che d'altri vivere...,** a la que contesta Manrique con un arranque de pasión desesperada: **Insano!... ed io quest'angelo osava maledir!** Aparece el barítono: desde este momento el trozo se vuelve un pequeño **terceto.**

La catástrofe es más breve de lo que lógicamente pudiera concebirse. Verdi pecó aquí de excesiva síntesis. Sin embargo, el interés no decae: el conde de Luna ordena a sus esbirros que lleven a Manrique y lo decapiten; la gitana se despierta de su entorpecimiento e implora gracia por su hijo... Demasiado tarde: la terrible sentencia ha sido cumplida. Entonces la gitana grita: **Egli era tuo fratello!... Sei vendicata, o madre!** y termina la ópera.

La Traviata
(1853)

En el **preludio** de **Traviata** hallamos sintetizado el drama que se desarrollará, en dos ideas antitéticas: la de la muerte, en contraste con la de la vida. Veamos estas partes:

Los 16 compases del **adagio ppp.** de apertura, corresponden a una melodía dolorosísima que oiremos, en otra tonalidad, en el preludio del III acto; a estas notas de agonía, sigue el maravilloso canto apasionado de Violeta del II acto: **Amami Alfredo,** después del cual un contrapunto de mucha gracia y brío se impone vivamente a la tristeza de la primera parte, como la alegría de una vida de placeres que quiera hacer olvidar la visión del dolor y la muerte.

ACTO I. Festín en casa de Violeta Valéry. La música que se oye, se aviene admirablemente al ambiente licencioso: un alegre motivo que sirve de tema, se repite varias veces agradando cada vez más. El vizconde Gastón de Letorrieres, presentando un nuevo admirador a la cortesana, hace que la conversación se anime. Por invitación del vizconde, el nuevo comensal, Alfredo Germont (tenor) improvisa un **brindis.** Este popularísimo canto, en tiempo de **vals: Libiamo ne' lieti calici** es delicioso: inicia el tenor, continúa el **coro** con el mismo motivo, la soprano canta otro **couplet,** luego el **coro** a unísono se une a las dos voces principales.

Interesante toda la escena siguiente, sobre el ritmo de danza que se oye desde el salón contiguo; el vahido de Violeta, la sorpresa de los invitados y el diálogo de soprano y tenor. Este último profesa su amor a la fascinadora mundana, con el suave **andantino: Un dì, felice, eterea** que contiene una inspiración sublime, de las más bellas de Verdi, la frase: **Di quell'amor ch'è palpito.** Los versos son bastante malos, mas en cambio la melodía es exquisita. La soprano contesta con coquetería que sería preferible que la olvidara, pues se siente incapaz de amar y no puede concebir como otros puedan enamorarse de ella: brindará amistad, nada más. Los acentos apasionados de Alfredo y los frívolos de Violeta, reproducen a la perfección la psicología de los dos personajes. Siguen unos **recitados** hasta el **coro: Si ridesta in ciel l'aurora,** a cuyo final la orquesta repite el motivo brillante del festín.

Una vez retirados los invitados, se queda sola Violeta. El encuentro con Alfredo ha dejado en su corazón una huella extraña... ¿Será por ventura amor? Es lo que se pregunta en el **recitado: E' strano!... è strano!...,** cuyo **andantino: Ah forse è lui che l'anima,** muy expresivo, repite a la mitad y al final la frase del tenor: **Di quell'amor,** haciendo apreciar aún más su peregrina belleza. Luego de algunos **parlanti** y gorjeos de buen gusto a las palabras: **Di voluttà ne' vortici finir,** la soprano canta un trozo de "bravura", la

cabaletta: **Sempre libera degg'io,** tratando de desechar como locuras las ideas de amor que acuden a su mente: su vida deberá transcurrir entre placeres. En este trozo, erizado de dificultades vocales, las "virtuosidades" tienen un carácter simpático que no las hace aparecer ilógicas como en otras circunstancias: en el presente caso, la mujer, con sus gorjeos, trata de atolondrarse o de auto sugestionarse, para que no alcance a dominarla la pasión que siente nacer en su corazón. Al final de la **cabaletta,** se oye el canto interno del tenor, contestando a las palabras de la soprano: el conjunto encierra un efecto altamente simpático.

ACTO II: Casa de campo en los alrededores de París. Del mismo modo que el ambiente de este acto se nos presenta diametralmente distinto del primero, la música también cambia de carácter: de alegre, se vuelve íntima, apasionada, dolorosa.

Alfredo regresa de una cacería. Los **recitados** tienen vida y color hasta el **aria: De'miei bollenti spiriti,** asaz expresiva, pero de acompañamiento pobre y monótono. A continuación de otros **recitados** entre Alfredo y Annina (sirvienta de Violeta, soprano), tenemos una **cabaletta** de tenor que se repite dos veces: **O mio rimorso!,** fragmento vulgar que se suprime en las ejecuciones de este melodrama.

A la salida de Alfredo, entra en escena Violeta: una breve conversación de la misma con su camarera Annina y otro sirviente que llega en ese momento trayendo una carta, precede al **dúo** de soprano y barítono (Germont, padre de Alfredo). Éste viene a suplicar a Violeta que abandone a su hijo que se pierde detrás de ella: tal relación es absurda por el diferente plano moral en que ambos se hallan; además, una hija que tendría que casarse, no puede hacerlo hasta que el hermano continúe mancillando el nombre de la familia. El **cantabile: Pura siccome un angelo** es un canto afectuoso, de cuadratura rítmica, pero sin gran importancia; contesta la soprano, proponiendo alejarse por algún tiempo de su amado; la orquesta se anima poco a poco hasta que la infeliz mujer comprende cuál es la exigencia del señor que la visita: renunciar definitivamente a Alfredo. La angustiosa exclamación **tutta forza: Ah no! giammai!** se explaya en un canto apasionado a la par que triste, el **vivacissimo: Non sapete quale affetto,** en que Violeta dice faltarle parientes y amigos, que Alfredo es su único bien en este mundo... que una enfermedad inexorable la está consumiendo, y que preferiría la muerte a un

sacrificio tan desapiadado. En la frase quejumbrosa: **Ah il supplizio è sì spietato** se siente toda la congoja de un corazón dolorido. Germont trata de convencerla de que esa separación es necesaria. Su canto: **Un dì, quando le veneri** no carece de sentimiento. A continuación, se nos ofrece un hermosísimo **dúo**, del corte del: **Piangi, fanciulla de Rigoletto.** Se inicia con el **andantino** de Violeta: **Dite alla giovane sì bella e pura,** una joya melódica engarzada en un acompañamiento lo más sencillo posible; una vez concluída la frase, entra el barítono con las palabras: **Piangi, o misera,** de notas sincopadas, se repite el **cantabile** de la soprano, luego las dos voces conciertan con naturalidad.

Conmovedora la renuncia de Violeta: **Morrò... la mia memoria,** con ese pasaje tristísimo: **Conosco il sacrificio,** el adiós de los dos personajes y el momento en que la primera escribe la carta despidiéndose de su amante. En ese preciso momento entra Alfredo y la sorprende en esa actitud. La verdad melodramática no podría evidenciarse mejor: la confusión de la mujer que trata de ocultar la agonía de su alma esforzándose en sonreír, se resuelve en una apelación desesperada al amor de Alfredo: **Tu m'ami Alfredo, non è vero?** que va aumentando poco a poco en intensidad hasta estallar en un grito apasionado que contiene toda la sangre de un corazón locamente enamorado: **Amami, Alfredo.** Jamás músico alguno ha sabido imprimir belleza más desgarradora a un canto de amor. Verdi, en esta frase, es sencillamente adorable.

Huída de su presencia la amante, Alfredo se queda solo: al momento recibe la carta de Violeta. Un grito de angustia se le escapa de los labios, y al darse vuelta, se encuentra cara a cara con su padre. Éste hace lo posible para consolarle, haciéndole acordar la paz que un tiempo gozaba en su casa y la soledad que reina en ella desde que la abandonó, suplicándole que vuelva al hogar paterno. Los acentos del **aria** que expresa lo dicho: **Di Provenza il mare, il suol** son meloncólicos. El conjunto resulta monótono: hoy día se ejecuta un **couplet** solo con la **cadencia,** en lugar de los dos escritos. La **cabaletta** final: **No, non udrai rimproveri,** vale poco y se suprime. Alfredo, fuera de sí, corre a alcanzar a su amante para vengarse.

Mutación: Baile de máscaras en el palacio de Flora Bervoix (m-soprano). Dos **coros** abren la fiesta: uno de gitanas: **Noi siam zingarelle** y otro de toreros: **Di Madrid noi siam**

mattadori, ambos de melodía fácil, de primera percepción; el segundo un tanto común por su ritmo. En cambio, en la escena del **juego,** abundan detalles muy bellos: la orquesta desempeña un papel importante, comentando continuamente — sin recargo de medios — la acción que se desenvuelve: la exclamación de la atribulada Violeta: **Che fia? morir mi sento! pietà gran Dio, di me!** se repite tres veces con efecto cada vez más penoso. El careo de los dos amantes es de mucha naturalidad: de fuerza la invectiva del tenor: **S'ei cadrà per mano mia,** hasta que Violeta le dice rotundamente que la olvide, pues ama al barón Douphol... Entonces Alfredo, en un arranque de ira, llama a los invitados diciéndoles que un tiempo vivió de tal hembra, pero que se arrepiente y le paga sus favores. Así diciendo le arroja una bolsita de oro. El **allegro sostenuto: Ogni suo aver tal femmina** es vigoroso, y el breve **coro** siguiente: **Oh infamia orribile,** común.

Ahora empieza el magnífico **concertante** final del acto. Aparece el barítono, quien reprocha al hijo su proceder inhumano, con la frase **declamada: Di sprezzo degno sè stesso rende;** continúa el tenor con un canto entrecortado, agitadísimo, perfectamente consentáneo con su estado de ánimo, al remorderle la falta cometida: **Ah sì.. che feci!...;** después entra el **coro** con pocos compases, y la voz de la soprano se destaca sola con un triste canto, en el que se queja del cruel desprecio de su amante, que no ha sabido comprender su gran amor; deseándole — no obstante lo acaecido — que el remordimiento no golpee algún día a las puertas de su conciencia. El **cantabile** de Violeta: **Alfredo, Alfredo, di questo core,** acompañado apenas por la orquesta, es tiernísimo y tiene la virtud de llenar un momento escénico de mucha ansiedad. Luego, las voces de todos conciertan con una riqueza melódica única (pueden contarse al menos seis ideas principales).

ACTO III: Dormitorio de Violeta, la que, moribunda, yace en su lecho de dolor, mientras la fiel sirvienta Annina vela a su cabecera. El ambiente es tristísimo.

Óyese un **preludio pp.,** cuyas notas parecen quejidos de agonía: los violines lloran sumisamente, y poco a poco se explaya una armonía de voces que gimen, imploran, se elevan al cielo en una tensión sobrehumana de espasmo doloroso, mixta de resignación y esperanza. Este palpitante **preludio** es algo extraordinario y no puede oírse sin conmoción. Conocemos muchos trozos geniales de música dolorosa, tan-

to de Verdi como de otros insignes compositores, pero no titubeamos en afirmar que ninguno de ellos alcanza la profunda eficacia de éste. (12)

Los **parlanti** de las dos mujeres descansan sobre fragmentos de la melodía del preludio y son de una belleza única. Eficaz, en su sencillez, la frase del doctor a Annina, después de haber visitado a la paciente: **La tisi non le accorda che poche ore** y la lectura de parte de Violeta de la carta de Germont, mientras la orquesta repite el irresistible **andantino: Di quell'amor** del I acto. Otra exquisita inspiración, de las más notables de Verdi, nos la ofrece el **andante mosso: Addio del passato bei sogni ridenti,** que se repite en dos estrofas. El carnaval, que se desenfrena en la calle con cantos y vocerios desordenados, contrasta terriblemente con el drama que se desarrolla en el interior de la pieza: la situación es una de las que tanto agradan a Verdi, quien las resuelve magistralmente. Ese **bacanal: Largo al quadrupede,** de ritmo plebeyo, vulgar, brutal si se quiere, nos resulta en este momento admirable de verdad.

El movimiento de ansiedad en la orquesta, antes de la entrada del tenor, vive; apasionado el canto de los dos amantes que no se deciden a desprenderse del abrazo recíproco; delicioso el **dúo: Parigi, o cara, noi lasceremo** aunque la orquesta lo deje un tanto descubierto, cantando primero el tenor, luego la soprano y concertando hábilmente al final: y de mucha naturalidad el desfallecimiento de Violeta, al disponerse a salir con su amado. Obsérvese la fuerza de ese **sol** inexorable en orquesta, después de las palabras: **Digli che viver ancor vogl'io**... La pena de saberse condenada irremisiblemente, hace prorrumpir a Violeta en el congojoso: **Gran Dio! morir sì giovine,** al que contesta el tenor con igual melodía.

Con la entrada del padre de Alfredo, Annina y doctor, empieza el final de la ópera. A continuación de unos **recitados,** la moribunda canta: **Prendi, quest'è l'immagine** sobre un lúgubre ritmo de orquesta, símil al que se oye en el **Miserere** de **Trovatore;** ante la inminencia del desenlace, el tenor se desespera: **No, non morrai, non dirmelo**... luego la soprano se despide con el angustioso: **Se una pudica vergine,** de suavidad belliniana, acompañado con **seisillos ligados** de los arcos, mientras el resto de la orquesta ejecuta acordes sombríos.

De aquí, el trozo se vuelve un conmovedor **cuarteto,** brevísimo, de apenas 17 compases: **Finchè avrà il ciglio lagrime.**

Las postreras palabras de Violeta llevan notas de extraordinaria belleza: los violines, en **octava alta,** sumamente **piano,** ejecutan una vez más el afectuoso andantino del I acto, cual lejano recuerdo de una felicidad que se esfuma; los **parlanti** sincopados, de terrible evidencia, siguen un **crescendo a poco a poco** hasta que la muerte los trunca. Las palabras: **Ah!... ma io ritorno a viver!!** están sostenidas por diez compases orquestales que valen un poema.

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) En el palacio Orlandi, de Busseto, Verdi compuso el **Stiffelio** y más tarde **Rigoletto** y **Trovatore.**

* *

(2) **BRAMBILLA** (Teresa). Renombrada soprano nacida en Cassano d'Adda (Milán) en 1813.

Su familia dió a la lírica cantantes eximias: la hermana, Marietta, fué también una célebre contralto.

Debutó a los 18 años, iniciando una muy brillante carrera en los teatros de Italia, Francia (1846) y España.

En 1851 creó el personaje de Gilda en **Rigoletto** ("Fenice" — Venecia), luego marchóse a Rusia, fijando su residencia en la ciudad de Odesa.

La Academia Santa Cecilia de Roma la nombró miembro honorario.

Falleció en 1895.

* *

(3 Terminado el espectáculo, Verdi, comentando con el barítono Varesi el magnífico éxito de la ópera, le dijo: — Esta vez estoy contento de mí mismo, y creo que nunca más seré capaz de escribir algo mejor.

* *

(4) En la iglesia de Vidalenzo, léese esta lápida hecha colocar por el hijo:

PREGATE
PER L'ANIMA DI LUIGIA UTINI
MADRE
AL MAESTRO GIUSEPPE VERDI
MORTA IN VIDALENZO
IL 30 GIUGNO 1851

* *

(5) **PENCO** (Rosina). Eximia soprano napolitana, hija de padres genoveses (1830). Estrenóse a la edad de 17 años en el teatro "Real" de Copenhague, revelándose buena cantante y actriz. En esa ciudad, inició sus "tournées" por Dinamarca y Suecia, donde cosechó muchos laureles. En 1849, fué aplaudida entusiásticamente en Berlín, luego pasó a Constantinopla (1850); volvió a Italia (1851) en cuyos teatros de Florencia y Nápoles fué muy agasajada; cantó en Trieste (1852) y luego se trasladó a Roma (1853) para crear la parte de Leonor en **Trovatore** de Verdi ("Apollo").

Tournées principales: París ("Italiens" — 1855); hasta

1863, en la Sala "Ventadour"; Cádiz y Madrid (1864); S. Petersburgo y Moscú (1873).

Repertorio descollante: **Don Giovanni** (Mozart), **Serva padrona** (Pergolese), **Otello**, **Matilde di Shabran** y **Semiramide** (Rossini), **Sonnambula** y **Norma** (Bellini), **Il giuramento** (Mercadante), **Poliuto** (Donizetti), **Ernani, Trovatore** y **Traviata** (Verdi).



GUICCIARDI (Juan), barítono italiano de Reggio (Emilia). nacido en 1822. En su juventud estudió para sacerdote, pero al poco tiempo abandonó esa carrera que no se avenía a su temperamento, y se dedicó al canto. Debutó en 1847.

Temporadas principales: Copenhague (1848-50), Berlín (1851), Italia (1851-53), España (1854) y otra vez Italia (Milán-"Scala"-1854-57-58).



(6) No es verídico lo que han escrito algunos biógrafos. es decir, que hasta el ensayo general de **Rigoletto,** Verdi no entregara al tenor la música de la popularísima canción: **La donna é mobile,** entendiendo reservar la sorpresa para los espectadores del estreno. La melodía era tan fácil, que todos la canturrearían antes de tiempo... Lo único cierto, es que el maestro recomendó a Mirate que no cometiera indiscreciones.



Verdi se resintió, con razón, cuando Listz, en su fantasía de **Rigoletto,** alteró algunas notas originales.



(7) A propósito del **cuarteto**, traducimos un hermoso fragmento de la obra de **Camille Bellaigue: Les musiciens célébres — Verdi — H. Laurens, editeur — París:**

"... En toda la música de teatro, no existe antítesis más "fuerte que la del célebre cuarteto de **Rigoletto.** Antítesis y al "mismo tiempo síntesis, contraste y conciliación. La música "posee esta ventaja: puede ser una y otra cosa al mismo tiem- "po. Ella sabe expresar contemporáneamente sentimientos no "sólo numerosos, sino también contrarios, haciendo de esa "contrariedad, aun respetándola, una armonía. Hoy día se nie- "ga a la música este privilegio o, cuando menos, no se le per- "mite que use de él. No se tolera más, en el pretendido nombre "de la verdad, que varios personajes canten juntos. ¡Cómo si "la verdad, entendida y restringida de ese modo, permitiera, "por otra parte, a cada uno, cantar aunque fuera por turno! "La verdad amplia, la verdad musical, es la pluralidad de los "sonidos, símbolo de la pluralidad de las almas. Wagner mis- "mo, por cuanto enemigo del concierto de las voces, no siem- "pre ha desdeñado recurrir a él. Osaríamos decir que hay qui- "zá menos distancia de la que generalmente se cree y que na- "die confiesa, entre un cuarteto como el de **Rigoletto** y cierto "quinteto, muy italiano, de **Maestros Cantores.** Pero... "la or- "questa", oímos exclamar a alguno, "¡la orquesta!" Estamos "perfectamente de acuerdo que aquí es nula, menos que nula. "Suprimámosla con el pensamiento. Quedan cuatro voces que "bastan para decir todo: han bastado en este momento. ¡Cuán-

"tas y cuáles maravillas sagradas o profanas, esas cuatro vo-
"ces, que son todas las voces humanas, han sido capaces, so-
"las, de fusionar armoniosamente!. Hay cuartetos vocales aná-
"logos, que se espera quizá que nosotros no citemos aquí. ¿Y
"por qué? ¿Por qué no llamarlos como testigos, aunque sea
"de tan lejos, de tan alto? Osemos, pues, a propósito de una
"escena de teatro, evocar trozos de iglesia. No temamos nom-
"brar a Palestrina hablando de Verdi, quien le colocaba entre
"los dioses. ¡Cuántos motetes podríamos citar, patéticos a la
"par que religiosos, de la inmensa obra del viejo maestro!
"Cuatro voces, y cuatro voces de Italia, han creado estas obras
"maestras. Tres siglos después, en un orden diferente, infe-
"rior, no siendo más que el de las pasiones humanas, es toda-
"vía una obra maestra la que cuatro voces, siempre italianas,
"han creado..."

* *

(8) Aquí se nos podría tachar de incoherencia, recordando lo que hemos escrito a propósito de la "tormenta" del Prólogo de la ópera **Attila.** Nos explicaremos, para que desaparezca el aparente contrasentido.

Decíamos allá, que la música no puede invadir el campo visivo, describiéndonos la luz. En vez aquí, afirmamos que el relámpago de la "tormenta" de **Rigoletto** está perfectamente descrito. El relámpago, que se deriva del rayo, es desde el punto de vista de la posibilidad de representación musical, un fenómeno muy distinto del de una aurora o de un ocaso. En los dos últimos, el movimiento es imperceptible, mientras que ocurre todo lo contrario con el primero. Oyendo las notas del octavín, en **Rigoletto,** no es que nosotros recibamos una impresión visiva: no, absolutamente. Esa impresión podrá dárnosla, en todo caso, el magnesio que se encenderá entre bastidores. Lo que nosotros percibimos en ese momento, es solamente el "dinamismo" del fenómeno. El rayo sigue un movimiento de zig-zag que, hasta cierto punto, podría definirse onomatopéyico.

* *

9) ... La música aquí no ha descuidado nada, ni siquiera
"la escena. Un día, en **Carmen**, Bizet podrá diseñar y pintar su
"campamento de gitanos con más finura; Verdi, en **Trovatore,**
"habrá trazado el propio con rasgos más sumarios y lumino-
"sos..."

"... Oda a la llama, al rogo, juramento de inexpiable odio,
"ardiente así de doble ardor, pintoresca y patética a la vez,
"pocas páginas hay, en la música del fuego, tan lírico-dramá-
"ticas... ("ninguna", agregamos nosotros). — **Bellaigue.**

* *

(10) En la edición francesa de **Trovatore (Le Trouvére),** con libreto traducido por Emilien Pacini y representada en la "Opéra" de París el 12 de Enero de 1857, después del coro de los soldados (III acto), figura un bailable en 4 partes.

* *

(11) "... ¿Deseáis aún, después del cuarteto de **Rigoletto,**
"una vigorosa intítesis? En la escena lírica—sí, solamente en
"la escena, pues la orquesta, como de costumbre, toma en ella
"poca parte — he aquí una, sencilla e impresionante, el céle-
"bre **Miserere.**

"El contraste se halla en todas sus partes: entre el coro "religioso y las melodías apasionadas, entre las voces de los "amantes, entre los dos tonos mayor y menor, y entre los dos "ritmos que se siguen y oponen: uno entrecortado y palpitan- "te; el otro, que se explaya, contestando a los sollozos con la "efusión de un dolor más uniforme, aunque igualmente pro- "fundo. Aquí como allá, al pie de la torre española como en "la hostería italiana, la voz hace todo, es todo, basta a todo. "Ninguna orquesta, aun wagneriana, llegaría a expresar ma- "yor sufrimiento, ni más humano. Si fuera lícito jugar con las "palabras, palabras sagradas, diríase del genio puramente vo- "cal, creador de escenas semejantes, que es la **Voz,** la **Verdad** y la **Vida**..."



(12) "... Es un canto sin ser un **aria.** No se divide en pe- "ríodos correlativos. En vez de repetirse, se desarrolla, sigue 'un curso libre, y la euritmia sola, no la simetría, es su ley. "En cuanto al sentimiento general de la obra, esta cantinela "representa quizá su más dulce y triste flor. En el umbral del "último acto de **Traviata,** viene a la mente el Purgatorio de "Dante:

...ove i lamenti
Non suonan come guai, ma son sospiri.

(Bellaigue).

XV

Verdi huésped de París. — La Exposición Universal de 1855. — Pídese al compositor una ópera nueva para su inauguración. — Los músicos franceses de la época malhumorados. — *I Vespri Siciliani.* — Libreto de Scribe y Duveyrier: argumento poco oportuno. — La gran ópera francesa en 5 actos. — Interés del público: los verdianos. — Estreno en la "Opéra": buen éxito. — Opinión de la crítica parisiense. — Un sarcasmo de Saint-Saëns. — La censura allende los Alpes. — *Giovanna di Guzman.* — Causas de la escasa popularidad de *I Vespri Siciliani.* — Vuelta de Verdi a Busseto. — Soledad fecunda. — *Simon Boccanegra.* — Mal éxito en la "Fenice". — Causas. — Retoque de esta ópera 24 años más tarde. — Boito retoca el libreto de Piave. — Excelente acogida en la "Scala". — El desafortunado *Stiffelio* se convierte en *Aroldo.* — Deficiencias de este último. — Angel Mariani y el trozo mal instrumentado. — La ópera desaparece del repertorio.

Con los tres melodramas de los que se trató en el capítulo anterior, la fama de Verdi se agranda sobremanera. Ya no hay en Europa quién pueda disputarle el dominio de las tablas. Y mientras el público de los teatros italianos continúa aclamándole con creciente entusiasmo, al año de la aparición de **Traviata,** el maestro se traslada nuevamente a París.

En ese viaje, muchos creyeron advertir el propósito del maestro de establecerse definitivamente en la capital francesa, como lo habían hecho Rossini y Meyerbeer, predilectos de ese gran público, el cual—por escasear de genialidad musical—brindábales la más cordial hospitalidad, abriéndoles las puertas de su areópago. Pero una carta escrita por el mismo Verdi a su amiga, la condesa Clara Maffei, de Florencia, atestigua que no tenía tales intenciones. (1) Su viaje respondía a otra causa: el gobierno imperial habíale encargado una obra para la inauguración de la Exposición Universal, que se abriría en 1855. El popular novelista y comediógrafo Eugenio Scribe, tomando por colaborador a Dúveyrier, le proporcionaría el libreto. Los músicos franceses, como es fácil comprender, no estuvieron muy conformes que se recurriera a un maestro extranjero, tratándose de una obra que debería servir para una solemnidad nacional. Los más ilustres entre ellos: Halévy, Auber y Berlioz, comentaron duramente el hecho, haciendo de él una cuestión de "chauvinisme". ¿No se les habrá ocurrido a esos eximios compositores, que la predilección por Verdi obedecía a una razón sencillísima: a su mayor excelencia en el campo melodramático?

Ese malhumor general, empero, casi se justificaría si se tuviera presente, a más del amor propio de esos artistas, también el argumento de **I Vespri Siciliani,** bastante inoportuno. En efecto, el hecho histórico de la matanza de franceses, que en las vísperas del lunes de Pascua de 1282 pagaron con su vida los abusos del rey Carlos de Anjou, siendo exterminados por los sicilianos encabezados por Juan de Prócida, no era argumento que pudiera halagar a los franceses... Es extraño que Scribe, siendo francés, haya elegido esa acción para su libreto: quizá prescindiría de cualquier otra consideración que no fuera de índole dramática; pero lo que más interésanos asentar es que Verdi no tuvo participación alguna en la elección del argumento o, por lo menos, no lo impuso como le culparon algunos, que lo acusaban de irrespetuoso antifrancés. No solamente el maestro no hizo imposiciones de ninguna especie, sino que — por el contrario — se amoldó de mala gana a las tradiciones del teatro lírico de esa nación, cuyo público exigía óperas largas, en cinco actos; costumbre que se resignó a seguir por primera vez, aunque fuera de opinión contraria. Scribe, por su parte, se excusó con el público saliendo, como se dice, por la tangente: ¡afirmó que, históricamente, el hecho de las Vísperas no había tenido lugar!

El interés despertado por el anuncio de esta nueva obra

del popular maestro, fué grande en Francia y mayor aún en Italia. Muchas personas pudientes de la península, con especialidad del Piamonte y la Lombardía, aficionados al arte de Euterpe y admiradores de Verdi, hicieron expresamente el viaje a París para asistir al estreno, que se llevó a cabo en la "Opèra", el 13 de Junio de 1855, con los siguientes intérpretes: Cruvelli, Sannier; Guéymard, Bonnehée y Obin. (2)

El éxito fué bueno, respondiendo a la expectativa. La cuantiosa melodía, casi siempre fresca e inspirada, hizo olvidar el argumento, y los aplausos fueron sinceros. El juicio favorable de los espectadores no fué, sin embargo, apoyado por la unanimidad de la crítica; y lo curioso del caso fué que, mientras las prensa francesa — casi toda — alabó sin reservas el nuevo melodrama, los más hostiles fueron tres críticos italianos (todos residentes en esa capital): Scudo, Fiorentino y Montazio. (3) El primero escribió que el éxito no había sido artístico sino político. Y de igual parecer, más o menos, ha de haber sido también el eminente músico Saint-Saëns, quien cometió la debilidad de unirse al coro de los detractores, con un sarcasmo. Aconsejó a Verdi que escribiera cuanto antes una ópera sobre la batalla de Pavía o la de Waterloo... así haría juego con la que acababa de componer. Menos mal que este ilustre compositor, que más tarde escribirá **Sansón y Dalila** (1877) y **Enrique VIII** (1883), no insistió mucho tiempo en su verdofobia, convirtiéndose a los pocos años en un sincero admirador del músico italiano.

I Vespri Siciliani pasaron en seguida a Italia, pero la censura que allende los Alpes era terriblemente inquisidora, no permitió que el melodrama conservara su argumento original. Se vió entonces este absurdo: mientras en Francia el argumento, con ser poco simpático a la nacionalidad de aquel pueblo, era tolerado, en Italia, donde hubiera podido avivar el patriotismo que fermentaba, preparando la guerra libertadora del 59, se vedaba sin misericordia. ¡Estúpidos temores de gobiernos reaccionarios, miedosos hasta de las sombras, cuyas carcomidas instituciones tambaleaban azotadas por las ráfagas de libertad que pronto se volverían ciclón, abatiéndolas para siempre!

Hubo pues que transar con la censura y hacer modificaciones: las "Vísperas sicilianas" se convirtieron en un episodio de la dominación española en Portugal, bajo el reinado de Felipe II (siglo XVI), con el título de **Giovanna di Guzman.** La ópera, transformada de esa manerà, apareció en los carteles de la temporada de carnaval de 1856, y se cantó en la

"Scala" con éxito muy bueno 14 veces. En los demás teatros de la península, la aceptación fué más o menos la misma. Hasta que después de 1860, también en Italia pudo cantarse **I Vespri Siciliani** en su forma original de 1855 (aunque no en todas las ciudades, pues la unidad nacional no se había completado todavía, quedando en pie gobiernos antiliberales); lo prueban las ejecuciones de la "Scala" en Febrero de 1864 (14 veces) y en Diciembre de 1874 (18 veces).

A pesar del innegable éxito inicial de esta ópera que, sin despertar grandes fanatismos como otras del autor, tuvo un período de suficiente popularidad, su nombre palideció poco a poco, hasta borrarse del elenco de las obras de repertorio. Las causas, algo complejas, probablemente son éstas: ante todo, el hecho de que Verdi escribía por primera vez música sobre versos franceses (en **Jérusalem** tenemos el caso a la inversa), música que hubiera debido ser diferente de la italiana (en las partes **cantabili)** debido a la diferencia fónica de los dos idiomas. Efectivamente, el italiano se ajusta más a esas partes, por la mayor claridad de pronunciación, exenta de sonidos dudosos. No queremos, con esto, decir que el idioma francés no se preste para el melodrama (menos que el italiano, sí), pero su estructura exige al canto una forma algo diferente. Las frases no pueden tener ni la amplitud ni la extensión que la otra lengua consiente. En francés, todas las palabras son agudas, hay sonidos guturales y nasales, las **e** mudas y finalmente la **liaison,** todos graves estorbos para el desarrollo de una melodía **cantabile.** Verdi, guiándose únicamente por su temperamento artístico nacional, hizo caso omiso de esta importante cuestión fónico-lingüística, y la música que escribió, aquí y allá, revela la anomolía de haber sido compuesta para versos italianos y no franceses. Las otras causas son: el largo excesivo de la ópera — cinco actos con bailables — (las mastodónticas obras de Meyerbeer, son ejemplos típicos en este sentido); la música algo desigual, reproduciendo formas viejas a base de **arias, cabalette** y **motivos** en algunas partes, y novedosa en otras, profundamente concebidas e instrumentadas; y, por último, el carácter de la melodía que, por cuanto bella y casi siempre inspirada, no alcanza al extraordinario grado emotivo de la de otras obras verdianas. La ópera — no obstante los apuntes que acabamos de hacer — es vital, y nada más fácil que, cerrado el paréntesis de olvido en que ha quedado por algún tiempo, vuelva a revivir en las tablas. (4)

Cumplido su compromiso con el teatro de la "Opéra" de París, Verdi vuelve a Busseto y transcurre allí cerca de dos

años, sin que se anuncien nuevas obras suyas. El silencio, empero, no es estéril. Al cabo de ese lapso de tiempo, tiene listas dos óperas: una nueva completamente, el **Simon Boccanegra,** y la otra reformada, el **Aroldo,** que no es más que el **Stiffelio** con diferentes personajes, retocada en varias partes y con el entero cuarto acto agregado.

El libreto de **Simon Boccanegra,** fué escrito por el celoso cuanto modesto colaborador del maestro que conocemos, F. M. Piave. Esta vez, las musas le asistieron menos que de costumbre, y el libreto (literariamente) resultó uno de los más infelices que salieran de su pluma. El argumento, a su vez superlativamente confuso, lo halló, no en **La Conjuración de Fiesco** de Schiller, como algunos afirmaron, sino en fuentes más humildes, en un drama del literato español Gutiérrez, el mismo del **Trovador.**

El estreno de la ópera se llevó a cabo en la "Fenice" de Venecia, con los cantantes: Bendazzi; Negrini, Giraldoni, Vercellini y Echeverría, el 12 de Marzo de 1857. No gustó. Verdi, antes que nadie, se dió cuenta del mal éxito, escribiendo: "...faltaba una ejecución más esmerada y un público que quisiera oír..." El juicio de la primera noche fué injusto, porque **Simon Boccanegra** contiene páginas de valor no inferior a otras célebres de su autor. Para explicarse el mal resultado, habrá que tener presente estas dos causas importantísimas: en primer término, el carácter novedoso de la partitura, que sacrificaba a menudo la forma cuadrada de los cantos, peculiar del melodrama italiano hasta entonces, para dar mayor importancia a los recitados y a la instrumentación; y en segundo lugar, a los cantantes, que — no obstante ser de cartel — no desempeñaron papeles que se avenían a sus temperamentos: el barítono Gilardoni, por ejemplo, encarnó un dux Boccanegra más sombrío aún de lo que el personaje es ya de por sí. (5)

Al año del fiasco en Venecia, la ópera se rehabilita un tanto en el "San Carlo" de Nápoles, donde se canta con éxito bastante halagüeño.

Verdi, pensó desde el primer momento que su melodrama merecía vivir, por lo que más de una vez meditó reformarlo para que el público juzgara definitivamente. Mas la oportunidad de hacerlo, no se le presentó sino muchos años más tarde. Hallándose de paso por Colonia, en 1875, asistió a una representación de **La Conjuración de Fiesco.** Aunque Verdi no entendía alemán, el espectáculo llamó vivamente su atención por la grandiosidad de algunos de sus cuadros, que tenían analogía

con los de su ópera; y parecióle que **Simon Boccanegra** hubiera adquirido mayor potencialidad si el libreto, con acertadas escenas y buenos versos, hubiérale proporcionado situaciones como aquéllas.

A los 24 años de su estreno, en 1881, el melodrama se presenta transformado al público de la "Scala". Esta vez el libretista es un elemento muy valioso, Arrigo Boito, exquisito poeta e insigne músico, autor desde 1868 de su contrastado **Mefistofele,** que más tarde le haría figurar entre los músicos más descollantes. El bueno, paciente, sumiso y desprendido libretista Piave, había fallecido en 1874, por cuyo motivo Verdi puro recurrir libremente a ese artista, sin herir la susceptibilidad de su amigo de antaño. Boito retocó el original, ennobleciéndolo en muchas partes, casi diríamos, rehaciéndolo del todo; además, añadió un final al primer acto, que inspiró al maestro una de las más robustas páginas que nunca escribiera: el famoso **concertante** que es quizá superior a los grandiosos de **Don Carlos, Aida** u **Otello.**

El público "scaligero" dispensó a la obra de segunda mano una calurosa acogida, el 24 de Marzo de 1881, demostrando comprender las "intenciones" del operista, a pesar de la falta de unidad del estilo, en el cual se evidenciaban fragmentos de formas anticuadas (aunque de mérito intrínseco) en contraste con otras escritas con todos los recursos de la técnica moderna, apoyada en una concepción diferente de estética lírico-dramática. Los intérpretes fueron: D'Angeri; Tamagno, Maurel, Salvati y De Reszké.

El **Simon Boccanegra,** como veremos en el análisis, es una obra notable en muchos sentidos: en las partes viejas, se hallan gérmenes de evolución; en las nuevas, la creación es perfecta, tipo **Otello.** Efectivamente, la nueva edición de **Boccanegra** precede inmediatamente al colosal **Otello,** que nacerá a los seis años.

La otra ópera reformada por Verdi durante su residencia en Busseto, el **Aroldo,** se estrenó en el "Nuovo" de Rimini, el 16 de Agosto de 1857, en ocasión de la feria anual. (6) Los personajes habían sido cambiados, como asimismo el lugar de la acción; el sacerdote protestante Stiffelio, marido ultrajado que perdona, se trocó en el soldado sajón Haroldo, sin que por ello mejorara el escaso interés del insípido enredo. La inspiración del maestro, poniendo en música ese pobre argumento, no pudo elevarse a grandes alturas. Si se exceptúa la **sinfonía,** página instrumental de valor, y los finales del II y IV acto, todo lo demás — salvo fragmentos — ha resultado mediocre.

Además, en **Aroldo** se nota a menudo el esfuerzo de ajustar palabras nuevas a notas ya escritas, cuya expresión musical no puede ser exacta como la que brota directamente de la poesía original. Esta anormalidad, quita a la composición la tan simpática y franca espontaneidad verdiana, que ha sido la característica prominente de su estilo. Pero si los graves defectos mencionados han perjudicado la partitura, es justo reconocer también que la orquestación es en ella más primorosa que en las óperas del primer período, y los efectos comunes han sido omitidos casi del todo.

A propósito de **Aroldo,** hay una curiosa anécdota. Un día, el célebre director de orquesta Angel Mariani, a cuyo cargo se hallaban los ensayos, había hecho repetir varias veces a la orquesta un pasaje de la **borrasca** (IV acto), pareciéndole que los músicos no obtenían el efecto debido. Verdi, que se hallaba presente, retraído y sin proferir palabra, viendo que después de la cuarta o quinta repetición el director empezaba a impacientarse, le gritó desde el salón del teatro:—No insistas. Mariani. Sigue no más.—Luego, terminado el ensayo, le llamó aparte, agregando:—¿No te has dado cuenta de que no podías sacar nada en limpio, porque la instrumentación está equivocada?... Te prometo que para mañana tendrás todo corregido. —Sinceridad y modestia poco comunes en hombres de genio.

El éxito del estreno de **Aroldo** fué regular; cantaron: Marcelina Lotti; Pancani, Poggiali, Ferri y Cornago. El maestro asistió al espectáculo con su suegro Barezzi.

No nos consta que esa ópera haya aparecido después en otros escenarios, pero, aunque eso haya ocurrido, la aceptación no ha sido igual a la de otras hermanas más afortunadas, entrando a formar parte de ese reducidísimo núcleo de óperas verdianas relegadas al olvido en los archivos de melodramas fuera de repertorio, sin que una mano piadosa haya tentado, en muchísimos años, de exhumarla.

I Vespri Siciliani

(1855)

Con **I Vespri Siciliani,** después del argumento íntimo de **Traviata,** Verdi vuelve al drama heroico-histórico de formas magnilocuentes.

La hermosa **sinfonía** que la encabeza, con la de **La Forza del Destino,** es la más conocida de las que ha escrito su autor: se ejecuta a menudo por bandas o en conciertos.

Se abre con 14 compases **pp.**, en **mi menor,** que preparan la frase **pp. dolce** en **mayor (aria** de Elena: **Deh! tu calma, o Dio possente,** acto I) desarrollada en 20 compases primorosamente instrumentados, hasta el vigoroso **allegro agitato** que se destaca **ff.** disminuyendo poco a poco de fuerza, hasta llegar al **pp.** de la exquisita melodía en **sol: Ombra diletta,** que oiremos en el **dúo** de Arrigo y Monforte (tenor y barítono) del III acto. A continuación, un **crescendo** se refuerza paulatinamente llegando a **ff.,** para luego caer de nuevo en un **pp.** que deja oír la otra bella melodía del concertante final del IV acto: **Addio, mia patria amata.** Luego se repite, en **mi mayor,** la melodía del primer **dúo,** acompañada con tresillos de los pequeños instrumentos, mientras los violoncelos ejecutan el canto. Sigue un **crescendo** que al **prestissimo** inicia la **stretta** final, de mucho movimiento: las escalas ascendentes y descendentes de corcheas picadas, le imprimen un efecto poderoso.

ACTO I: Una gran plaza de Palermo. Soldados franceses, sentados a una mesa delante del cuartel, beben y conversan. Los sicilianos, reunidos en corrillos, los miran de reojo. El **coro** de apertura: **A te, ciel natio,** tiene vida en la hábil distribución de las partes; la melodía que lo informa no será de fácil impresión como otras, pero, en cambio, la elaboración del trozo es mayor. Después de los **recitados** de Tebaldo y Roberto (soldados franceses) el **coro** continúa con las palabras: **Con fronde d'alloro.**

La escena que precede a la **cavatina** de la duquesa Elena (soprano, hermana del duque Federico de Austria) tiene frases interesantes de los dos bajos, los oficiales franceses: conde Vaudemont y señor de Bethune. Éstos comentan la llegada de la dama quien, acompañada de Ninetta y Danieli, atraviesa la plaza dirigiéndose a su palacio. Los soldados, ebrios, la detienen, y sin consideraciones a su luto por la muerte del hermano (hecho decapitar por el Virrey de Sicilia), la obligan a cantar. En el episodio hay interés dramático. Las palabras de Elena: **In alto mare,** etc. forman un hermoso **declamado** hasta el muy expresivo **largo cantabile pp.: Deh! tu calma, o Dio possente,** sobre un acompañamiento de **tremolo** en octava **alta** y **tresillos picados.**

Sigue la **cabaletta: Coraggio, su coraggio,** a cuya terminación se inicia un **concertante** de mucho efecto, que representa el momento en que los sicilianos, cansados de las prepotencias de los invasores e instigados por la duquesa, se abalanzan contra ellos armados de puñales, con intención de matarlos.

Aparece en el umbral de su palacio, el gobernador de la isla, Guido di Monforte (barítono); los ciudadanos huyen. Después de una exclamación de la soprano, empieza un **cuarteto: D'ira fremo all'aspetto tremendo** (s, t, b, c), casi exclusivamente de voces solas. Muy feliz el canto de barítono: **Fremin pur, ma divorin tacendo,** alrededor del cual se mueven las demás partes. Luego tenemos una breve escena entre Arrigo (tenor), Elena y Monforte; el primero es hijo natural del último sin saberlo y se ha criado odiando al padre: sentimiento inculcádole por la misma madre.

La soprano se retira con su dama: padre e hijo se quedan solos, cara a cara. El **dúo** que oímos ahora: **Qual'è il tuo nome?** describe la extraña situación. Lo forman **recitados** de ambos personajes, mientras la orquesta ejecuta un **cantabile** de violoncelos en **mi bemol;** el siguiente, en **la bemol,** sobre tresillos picados: **Di giovine audace** es grandioso, aunque creemos advertir en él cierta ampulosidad excesiva. El **allegro** final del acto: **Temerario! quale ardire!** es de fuerza.

ACTO II: Valle de los alrededores de Palermo: en el fondo la mar. Llegan dos hombres en bote, uno de los cuales es Juan de Prócida (bajo), cabecilla de la revolución. Un **preludio** de 30 compases prepara uno de los trozos más populares de la ópera, el **aria: O tu, Palermo, terra adorata,** en la que Verdi se nos presenta con formas conocidas, inclusive la **cadencia** en boga. No desmerece la **cabaletta** con **coro** de bajos: **Nell'ombra e nel silenzio.** Hay luego una escena entre el bajo el tenor y la soprano, en la que el primero dice que ha llegado el momento de obrar, que los sicilianos deberán levantarse como un solo hombre para echar al opresor, y que Arrigo será su brazo derecho. Los dialogados, escritos con soltura, reproducen bastante bien la situación; pero lo verdaderamente importante lo tenemos luego, en el **dúo** de tenor y soprano: **Quale, o prode, al tuo coraggio,** parte descollante de la ópera, que contiene dos inspiraciones exquisitas, los **cantabili: Da tue luci angeliche** y **Presso alla tomba ch'apresi;** su desarrollo evita lo más posible los procedimientos de la época. Sigue un **recitado** a la entrada del oficial Bethune y sus soldados: el virrey manda a Arrigo una invitación para que concurra a un baile de corte. El desdeñoso siciliano rehusa, por lo que el mensajero, ofendido ante la afrenta, le hace arrestar por sus hombres.

El segundo **final** se inicia con una brillante **tarantella,** a la que sigue el rapto de las sicilianas por los soldados franceses.

Un coro: **Viva la guerra, viva l'amor!** se repite después de unos recitados. Mientras los soldados se llevan a las mujeres raptadas, la orquesta comenta la acción. Los sicilianos, envilecidos por lo que acaba de acontecer, se desfogan con el **coro: Il rossor mi coprì** etc. en cuyos versos advertimos, lo mismo que en los de la segunda parte: **Troppo già favellò,** una extraña versión rítmica de los originales franceses. La distribución de las palabras, no podía, por cierto, favorecer la idea melódica. Bellísima la **barcarola: Del piacer s'avanza l'ora!** cuya suavidad contrasta oportunamente con los acentos de venganza de los ciudadanos ultrajados. No era posible que Verdi fallara en una escena como la presente, rica de antítesis.

ACTO III: Gabinete en el palacio de Monforte. 25 compases de **preludio** preparan el **recitado** de barítono: **Sì, m'aborriva ed a ragion!,** seguido de un **aria** notable, instrumentada con primor.

Arrigo comparece ante su señor que lo ha llamado. La escena es muy dramática, y ha inspirado al músico una página soberbia. Véase el **dúo** (tenor y barítono): **Quando al mio sen per te parlava,** que contiene una joya melódica a las palabras: **Ombra diletta, che in ciel riposi,** oída ya en la **sinfonía.**

El gran **baile** de las **cuatro estaciones,** que empieza con el del **invierno,** se compone de otras tantas composiciones originales y llenas de brío. A nuestro modesto entender, estos bailables figuran entre los mejores de su autor.

El **final** del acto es de mole. Se abre con un **coro: O splendide feste!,** luego se desarrolla la escena en que los conjurados se disponen a asesinar al virrey y a sus conterráneos. Arrigo, impulsado por el íntimo sentimiento filial, aunque odia a su padre, le revela la trama para que se salve. De esa manera, se atrae, en cambio, la maldición de sus amigos, quienes le acusan de traición. En este **concertante: Colpo orrendo, inaspettato!,** todo concurre a hacer de él un trozo poderoso: la fuerza del drama, la buena y abundante melodía, y la orquestación vigorosa.

ACTO IV: Patio en el interior de una fortaleza, en la que están recluídos los prisioneros en espera de su sentencia. Antes de que entre Arrigo para visitar a sus malhadados correligionarios, se oye un **preludio,** eficaz por sus claroscuros. Al **recitado** de tenor, sigue el **aria** del mismo: **Giorno di pianto, di fier dolore!** que, sin ser mala, no llega a un muy alto grado de expresión; en vez, el gran **dúo** puede considerarse

de lo mejor de la partitura: la inspiración reina en él soberana. Llena de movimiento la primera parte: **Volgi il guardo a me sereno**; el **andante** de Elena, suprimiendo la **cadencia,** lleva también buena melodía; encantador el **allegro** de Arrigo: **E' dolce raggio,** sobre un sugestivo acompañamiento de tresillos; la soprano repite el motivo que esta vez descansa en una instrumentación de acordes **arpegiados** y **staccati;** luego, al **poco più mosso,** las voces conciertan.

Henos al cuarto **final,** tratado con igual amplitud y riqueza que el del acto anterior. La frase de la soprano: **Addio, mia patria amata,** es deliciosa; y lúgubre el canto interno: **De Profundis,** de los bajos que rezan por las almas de los próximos ajusticiados, y que concierta con las voces de la escena. La **stretta** final: **Oh mia sorpresa, oh giubilo,** nos parece un demás, tanto en el drama como en la música: esta última es rumorosa y poco expresiva.

ACTO V: Jardines del palacio de Monforte. Es el día de las bodas de Elena con Arrigo. El **coro** interno: **Si celebri alfine** no pasa de lo mediocre. En vez, la **siciliana** o **bolero** que canta la soprano, agradeciendo las flores que le ofrecen las jóvenes: **Mercè dilette amiche** es, con la sinfonía, lo más popular de la ópera; su estructura bastante difícil. Este canto se repite dos veces, alternado con algunos compases del **coro,** con el cual concierta al final; luego, la orquesta sola, concluye la escena repitiendo el motivo que ha servido de apertura. En la parte siguiente, que el autor llama **scena e melodia: La brezza aleggia intorno,** una especie de **dúo** de amor del tenor con la soprano, hay unos **trinos** de bello efecto y acentos sentimentales dignos de nota.

El último cuadro de **I Vespri Siciliani, escena** y **terceto: Sorte fatal! o fier cimento!,** consta de varias partes. Llega Procida anunciando a Elena que el pueblo se sublevará apenas ella habrá pronunciado el "sí" sacramental de los esponsales, siendo la señal convenida el toque de las campanas. La mujer, antes que sacrificar al hijo de Monforte, renuncia a las bodas. Aparece el gobernador, quien trata de imponer su voluntad para que se efectúe el casamiento, pero, en ese preciso momento, empiezan a tocar las campanas y estalla la revolución. La escena es muy teatral y ha sido tratada con bastante habilidad. Al final, se oye primero una campana, luego dos, después varias, mientras la orquesta sigue un **crescendo** de escalas agitadísimo y el **coro, ff.,** grita: **Vendetta! Vendetta!** La matanza de franceses no se ve en el escenario, pero se intuye que se realizará una vez bajado el telón.

BIOGRAFÍA - CRÍTICA

Simon Boccanegra
(1857)

La ópera **Simón Boccanegra** que vamos a repasar, no es la original de 1857, sino la reformada en 1881; haremos pues con ella, lo que ya hicimos con **Macbeth:** estudiarla bajo su forma definitiva.

La ópera no tiene **sinfonía** ni **preludio:** los 26 compases orquestales **pp.** que se oyen al empezar, no sirven más que de introducción a los recitados siguientes.

PROLOGO: Una plaza de Génova. Se discute la elección del primer **Abate** (título popular de dignidad durante la república genovesa). Pablo Albiani, hilador de oro, ha hecho llamar desde Savona al corsario Simón Boccanegra, para proponerle el alto cargo, y le presenta al pueblo. Eficaces los **recitados** que preceden al hermoso **allegro** de Pablo (barítono): **L'atra magion vedete?... de' Fieschi è l'empio ostello,** con **coro: Già volgon tre lune.** La orquesta juega en esta escena un papel importante. Nótese la frase del barítono: **Si caccino i demoni col segno della croce,** sobre acompañamiento arpegiado.

Después de la narración de Pablo, quien dice que en la sombría mansión de los Fieschi está recluída la hija de Boccanegra, María, y a la noche se ven errar luces como de almas infernales, el **coro** se aleja horrorizado.

Jacobo Fiesco (noble genovés, bajo), sale de su palacio. A continuación del **recitado: A te l'estremo addio,** tenemos el **aria: Il lacerato spirito,** con **coro.** Esta página es notable: triste el canto del bajo, con esos lúgubres toques de tímpanos, mientras el **coro interno** repite a lo lejos: **E' Morta!... Miserere!** El conjunto resulta sumamente fúnebre. ¿Qué decir de los 25 compases instrumentales siguientes? Aquí el genio fulgura en toda su grandeza: el alma, ante tan profunda tristeza, se estremece.

Lo que viene luego, un **dúo** de Fiesco y Boccanegra (bajo y barítono): **Suona ogni labbro il mio nome,** si bien no alcanza a la genialidad de lo que le antecede, no deja por eso de ser buena música: el **andantino: Del mar sul lido tra gente ostile** no carece de expresión. Eficaz, a la par que sencilla, la frase **declamada** del corsario: **Misera, trista, tre giorni pianse, tre giorni errò.**

El **coro final** del **prólogo: Viva Simon, del popolo l'eletto!,** en que el pueblo proclama Dux de Génova a Simón Boccanegra, tiene movimiento.

ACTO I: Del prólogo al drama, transcurren 25 años.

Jardín de los Grimaldi, en las afueras de Génova. Aparece Amelia (soprano), quien no es sino la hija de Boccanegra, María, con otro nombre. El **aria: Come in quest'ora bruna**, cuyo **cantabile** se repite, nos parece falta de unidad y no muy inspirada; lo contrario ocurre con el canto del tenor que se oye a lo lejos, acompañado con el arpa: **Cielo di stelle orbato**, un **trozo** análogo al: **Deserto sulla terra** de **Trovatore**, con la diferencia de que aquí la elaboración es mayor, y se le une además la voz de la soprano, con algunas frases palpitantes de las que Verdi parece poseer la exclusividad.

Con la llegada de Gabriel Adorno (noble genovés), amante de Amelia, tenemos algunos **recitados** y el **dúo** (s, t): **Vieni a mirar la cerula**, en el que hallamos bellezas de primera magnitud. Si exceptuamos, en el **andantino** de soprano, los primeros dos compases de canto en forma de **pedal**, mientras la orquesta comenta, lo demás es digno de nota. Al llegar al **cantabile: Ripara i tuoi pensieri**, la melodía se vuelve muy simpática. La **cabaletta final: Sì, sì, dell'ara il giubilo** tiene vida.

Llega Andrés (falso nombre de Jacobo Fiesco), tutor de Amelia. Gabriel se entera de que su amada no es hija de los Grimaldi, sino una huérfana plebeya, recogida a la muerte de la verdadera hija. El **dúo** de tenor y bajo: **Propizio ei giunge!** es expresivo en su sencillez, y hermoso también el **sostenuto religioso** de la última parte: **Vien a me, ti benedico.**

Toques internos de corneta, anuncian la llegada del Dux Boccanegra. El **dúo** del mismo y Amelia, que oímos ahora, se compone de varias partes igualmente inspiradas, cuyo conjunto forma una página sobresaliente. Después de pocas palabras del Dux y de Pablo Albiani (su cortesano), el primero se queda solo con Amelia. Siguen unos **recitados** de estos personajes: **Favella il Doge** etc. hasta el **allegro giusto: Dinne, perchè in quest'eremo** en que la orquesta tiene una parte importante. Notable el **andante** de soprano: **Orfanella il tetto umile**, de excelente melodía, seguido de esa estupenda exclamación del barítono: **Ah! se la speme, o ciel clemente**, después de la cual las voces conciertan. El Dux reconoce en Amelia a su hija María, secuestrada desde niña. La música de esta escena reviste mucho interés, y el **allegro giusto: Figlia! a tal nome palpito** se remonta a lo genial: en su conclusión, los violines repiten la melodía sobre un acompañamiento arpegiado de arrebatador efecto.

Un breve **díalogo** entre Pablo y Pedro, quejándose el primero de que Boccanegra no consiente en que se case con

Amelia, a la cual se propone raptar, termina la primera parte del acto.

Final I : Este **final** pertenece a la edición de 1881 y es un trozo capital. El músico ha llegado al apogeo de sus facultades y de sus medios técnicos, de lo que nos da una prueba admirable con este grandioso cuadro, hermano del "auto de fe" de **Don Carlos,** del "triunfo de Radamés" de **Aida** o del poderoso **concertante** del III acto de **Otello.** Los tres trozos que mencionamos son, sin duda, grandiosos y representan el melodrama concebido en su forma más genial y compleja: belleza de cantos, polifonía, estética superior y perfección técnica. Sin embargo, nos parece que el **final** de **Boccanegra** los aventaja a todos.

Trataremos de dar una pálida idea de lo que es esta grandiosa página de música, no conocida suficientemente por los cultores de la ópera, y aun desconocida por algunos de ellos.

Sala del Consejo en el palacio de los **Abati.** Mientras el Dux y sus consejeros nobles y plebeyos, cónsules del mar y condestables, están comentando la rivalidad de la poderosa república veneciana, estalla un motín popular. La escena se inicia con 21 compases orquestales en los que advertimos inmediatamente el alto grado de excelencia al que ha llegado Verdi con su instrumentación. Sigue el **recitado** del Dux: **Messeri,** etc., al que contesta el **coro.** A lo lejos, se oye el vocerío del pueblo que persigue a Gabriel, matador de Lorenzino y raptor de Amelia. Ese vocerío confuso, está obtenido con un **coro interno** a boca cerrada y con dos solos monosílabos: **oh!-ah!** de efecto muy descriptivo. A continuación, el orgasmo de los que desde la sala oyen el aproximarse de la gritería, las disposiciones del Dux para que no se violen las puertas del palacio, y los gritos desde la calle: **Morte ai patrizi! Viva il popolo!,** forman un todo sonoro y poderoso. A las voces del **coro** que pide su muerte, el Dux responde fríamente: **Morte al Doge? Sta ben.,** pocas notas de terrible evidencia dramática, sobre dos acordes **marcados** de orquesta y una escala de fusas en **octava alta.** Después de unos **parlanti** del barítono: **Tu, Araldo,** etc. mientras la orquesta ejecuta tres veces esa característica escala de fusas que hemos oído y que parece encerrar el odio del pueblo que se rebela, tenemos el **coro: Armi! Saccheggio!** seguido de otro: **Evviva il Doge!.** Antes de la entrada de Amelia, hay otros **declamados** de barítono y tenor (Gabriel), quien se abalanza contra el Dux para matarle.

El **cantabile** en **re bemol,** de soprano, empieza con un

dulce canto: **Nell'ora soave che all'estasi invita,** que toma luego forma de **parlante** para volver nuevamente al **cantabile: Io ben di quell'anima sapea la viltà.** En su conclusión, el **coro** exclama: **Ei ben meritava, quell'empio, la morte,** luego, a los pocos compases de **recitados,** empieza el **concertante** propiamente dicho, con el poderoso apóstrofe del Dux: **Plebe! Patrizi! Popolo!,** de gran amplitud, modelo de declamación lírica. Al **meno mosso: Piango su voi, sul placido raggio del vostro clivo** se desarrolla una encantadora frase melódica, hasta la entrada del **coro** y demás partes que conciertan llegando al **pp.,** a cuyo punto se oye la sola voz de la soprano que repite una vez más: **Pace!**

Lo que viene a continuación de las partes descritas, es algo magno: rehuye cualquier análisis. Oyendo este trozo cantado por grandes artistas, es imposible no sentir correr un escalofrío por la médula, tanta es su fuerza dramática. El Dux llama a Pablo, su cortesano favorito, el instigador del rapto de Amelia que ha traído como consecuencia la muerte de Lorenzino y la revuelta popular; y, sin decirle que reconoce en él al culpable, maldice al abyecto individuo responsable de ese drama, obligándole a que repita con él la maldición. El momento, como se ve, es trágico. Al **largo assai,** una vigorosa frase **ff.** de orquesta, se repite con efecto siempre mayor, mientras el barítono exclama: **In te risiede l'austero diritto popolar** etc.; luego un clarinete bajo acompaña lúgubremente su voz y la orquesta ejecuta unos **trémolos** que van aumentando en intensidad, del **mf.** al **ff.** El **coro,** después de haber gritado: **Sia maledetto!** se aleja poco a poco, y otras tres veces, **pp.** perdiéndose a lo lejos, se oye la maldición. Entonces la orquesta, **tutta forza,** sobre unos **trémolos** en **octava alta,** repite en síntesis el motivo dominante.

Al hablar de este genial **concertante** hay que tener presente también los hermosos versos de Boito.

ACTO II: Este acto es el más débil de todos, no tanto quizá, por deficiencia intrínseca, como por el hecho de seguir inmediatamente al esplendoroso final del anterior, con el cual el oyente se ve obligado a compararlo mentalmente.

Sala del Dux en el palacio ducal de Génova. En un **recitado: Me stesso ho maledetto,** Pablo se queja de haberse maldecido a sí mismo; y como el anatema le persigue por doquiera, medita vengarse suprimiendo al Dux. Fiesco, arrestado por haber encabezado la sublevación de los güelfos, es conducido a la presencia de Pablo, quien le propone asesinar

a Boccanegra durante el sueño: el noble rehusa desdeñosamente cometer un delito alevoso. Esta conversación forma el **dúo** del barítono y el bajo: **Prigioniero in qual loco m'adduci?**, de expresivos acentos dramáticos.

En la escena entre Pablo y Gabriel (compañero de prisión de Fiesco) hay un diálogo de mucho movimiento. El primero hace creer al segundo que el anciano Dux ama a Amelia. El **aria** de tenor: **Sento avvampar nell'anima** no es muy expresiva: en otras situaciones análogas, Verdi ha sabido conmover mucho más; la segunda parte, el **largo: Cielo pietoso,** lleva un acompañamiento un tanto descuidado.

Sigue un **dúo** de Amelia y Gabriel: **Tu qui?...**, también de escasa importancia. Con la llegada del Dux, después de la **escena** de éste con su hija, tenemos un **terceto** en **mi bemol: Perdon, perdon, Amelia,** en el que se nota la obra del retoque, contrastando lo nuevo con lo viejo. No obstante, la melodía interesa y la acción se desarrolla sin que este defecto la entorpezca demasiado; al final, cuando se une el **coro: All'armi, all'armi, o Liguri,** quizá por exceso de síntesis, la terminación del acto no convence.

ACTO III: Antes de levantarse el telón, se oye una corta introducción orquestal y el grito del **coro interno: Evviva il Doge!** La primera escena empieza con unos **recitados** de Fiesco y Pablo, a los que se amalgama el suave **coro** interno: **Dal sommo delle sfere.** Los **declamados** de barítono: **M'ardon le tempia...** etc. descansan en una orquestación robusta a la par que primorosa. En el **dúo** del Dux y Fiesco (barítono y bajo), tenemos, se puede decir, a tres en uno; sus partes se hallan bien ligadas. La primera, se inicia con la frase del bajo: **Dalle faci festanti al barlume,** con acompañamiento de **seisillos** de **semicorcheas picado-ligadas;** y la segunda, que nos parece algo inferior: **Come fantasima Fiesco t'appar,** prepara la última, que es muy expresiva, acompañada con **tresillos ligados: Piango, perchè mi parla.**

El momento que reproduce la muerte del Dux Boccanegra, envenenado por su mortal enemigo Pablo, se compendia en un **cuarteto** en **la bemol: Gran Dio, li benedici!** (s, t, b, b). Este final es magnífico: la inspiración del maestro encuentra uno de sus destellos más luminosos, que conmueve intensamente. Repárese, entre otras bellezas, en la frase del bajo: **Ogni letizia in terra** y en la de soprano: **Ah! no, non morrai,** un pasaje descendente que expresa admirablemente la congoja.

La obra termina con un **pp.** del coro que reza ante el cadáver, murmurando: **É morto... pace per lui pregate!**

Aroldo

(1857)

No nos entretendremos mucho con esta ópera: hemos dicho ya cuáles son las causas que han hecho de ella un organismo de mediocre importancia.

Del juicio general, hay que exceptuar, ante todo, la brillante **sinfonía** en **re,** que ha quedado en repertorio como una de las mejores de Verdi. Existía ya en **Stiffelio** y fué transcrita, sin cambiar una sola nota, en la nueva partitura de **Aroldo.**

Se abre con algunos acordes **staccati,** después de los cuales se inicia una expresiva melodía, desarrollándose con facilidad y riqueza. El **allegro,** que de **pp., crescendo** poco a poco, llega a **ff.,** tiene movimiento, como asimismo el **motivo** brillante, también de ritmo **staccato,** que es uno de aquellos que se graban en la mente apenas oídos. La **stretta** cierra felizmente.

ACTO I: Sala en casa del caballero Egberto (barítono), vasallo de Kenth (condado inglés). Al punto, se oye un **coro interno: Tocchiamo!... a gaudio insolito,** un brindis en honor del guerrero Haroldo (tenor), caballero sajón que ha vuelto de una expedición a Palestina. El **coro** es común. La pequeña introducción y la **plegaria** de Mina **(soprano),** hija de Egberto y esposa de Haroldo: **Salvami tu, gran Dio!** no ofrecen tampoco nada sobresaliente; sin embargo, se consigue algún efecto al final, con la frase: **Salvami, salvami tu,** cantada primero **f.** en **octava superior** y repetida luego **ppp.** una octava más bajo.

Entran en escena Haroldo y el ermitaño Briano (bajo) quien, en Palestina, recogió al primero, herido en una batalla. La **cavatina** de tenor: **Sotto il sol di Siria ardente,** mientras la soprano intercala algunas frases, no carece en absoluto de sentimiento. Vale poco el **allegro moderato: Ebben parlatemi...;** algo mejor lo que le sigue: **Non sai che la sua perdita,** a cuyo final la orquesta deja oír el motivo de la **stretta** de la **sinfonía (piú mosso),** con efecto discutible.

Un **dúo** de padre e hija (barítono y soprano): **Dite che il fallo a tergere,** aun conteniendo algunos justos acentos, no alcanza a conmover (no desmerece el canto en **si bemol).** Lo

mismo dígase del **cantabile declamato** siguiente, en **re bemol: Ed io pure in faccia agl'uomini**, cuya tesitura altísima exige al barítono un esfuerzo excesivo. Nos gusta poco la **cabaletta: Or meco venite.**

Mutación: Final del acto. Empieza con un **coro** de invitados: **É bello di guerra dai campi cruenti,** al que sigue un período de voces femeninas solas, para luego terminar todos a **unísono;** el efecto del ritmo **staccato** no es muy peregrino. Los **recitados** de la escena en la que Briano dice a Haroldo haber visto a Godvino (tenor) poner un billete en el libro de oraciones de Mina, son bastante dramáticos; luego el **coro** vuelve a cantar: **Per te, della croce possente guerriero.** Un momento de música realmente superior, lo hallamos finamente en el **declamado** de Haroldo: **Vi fu in Palestina,** con un sugestivo acompañamiento de orquesta. Después de algunos compases, el **adagio pp.: Oh qual m'invade ed agita** abre el **concertante,** algo monótono, pero de regular eficacia. En cambio, la **stretta** final: **A turbar la bella** calma, a más de ser incolora, es también pedestre.

ACTO II: Cementerio del castillo de Kenth. Mina implora perdón de su falta ante la tumba de su madre. La escena se inicia con 24 hermosos compases de la orquesta, a los que siguen interesantes **recitados** de la soprano. El **aria** de la misma: **Ah! dagli scanni eterei,** resulta, en vez, melódicamente pobre, como asimismo la sucesiva **cabaletta** (a la entrada del tenor): **Ah, dal sen di quella tomba,** que se repite dos veces con iguales palabras y buena dosis de vocalizaciones inoportunas.

La escena del duelo de Egberto y Godvino, contiene un **dúo** (tenor y barítono): **Un duello?** de fácil melodía y regular fuerza dramática; con la salida de Haroldo del templo, el **dúo** toma forma dialogada sin convertirse en verdadero **terceto;** luego, uniéndose la voz de la soprano, se vuelve un **cuarteto** de mérito: **Era vero?... ah no... è impossibile.** Aquí el genio del compositor se halla en uno de sus momentos felices: las ideas son espontáneas y de rasgos precisos; el desarrollo seguro y apoyado por la orquesta que se mueve continuamente.

A continuación de algunas frases de Egberto, Haroldo y Godvino, en el momento en que el segundo arranca la espada al primero para batirse con el seductor de su esposa, se oye un **coro interno,** la **plegaria** de los fieles que oran en el tem-

plo: **Non punirmi, Signor, nel tuo furore.** Este canto impresiona, y mientras las voces de los personajes que actúan en el escenario siguen la acción dramática, se alterna con ellas forfando un conjunto armonioso.

ACTO III: Este acto es brevísimo. En la reforma de **Stiffelio,** ha sido reducido a dos únicas escenas, para poder añadir el entero cuarto acto, completamente nuevo.

Una sala del palacio de Egberto. Luego de 15 compases orquestales y de algunos buenos **recitados** de barítono: **O spada dell'onor** etc., que sirven de introducción, el **aria** del mismo: **Mina, pensai che un angelo,** nos resulta insignificante: melodía pobre, acompañamiento común y **cadencia** sumamente convencional. Inferior aún la **cabaletta** del **allegro agitato: Oh gioia inesprimibile...,** que el compositor recomienda con una nota especial que se ejecute lo más piano posible. A nuestro entender, creemos que sería preferible que no se oyera del todo pues, a la verdad, es bien nula. A más de la pobreza de inventiva, tiene un silabeo de notas **staccate** que resulta bastante grotesco. Un **dúo** que oímos ahora: **Opposto è il calle che in avvenire,** con ser mejor que lo anterior, no deja de ser monótono y de escasa importancia. El **allegro** de soprano: **Pietà, non mi scacciate...,** la respuesta del tenor, el **moderato assai: Credete che per lagrime,** el acto de la firma del divorcio de ambos cónyuges, el **cantabile** de Mina: **Non allo sposo, al giudice,** y el final — después del asesinato de Godvino por el padre de la seducida: — **Ah sì... voliamo al tempio,** sin ser mala música, no sobresale de lo mediocre.

ACTO IV: Valle de Escocia con el lago Loomod: una vivienda cerca de un pinar.

Los pastores, cazadores y segadores vuelven a sus hogares al anochecer, cantando el **coro** de introducción: **Sparve il sole... il calle è scuro,** sugestiva página de música agreste, a la que sigue otra de diferente índole e igual mérito, la **plegaria** de los ermitaños: **Angiol di Dio, custode mio...** La descripción de la **borrasca** ("borrasca" de lago) con **coro: Al lago, al lago,** no llegará al alto grado de excelencia de la "tormenta" de **Rigoletto** o de la verdadera "borrasca" de **Otello,** pero hay que considerar que estos dos últimos trozos de música descriptiva son modelos casi únicos en su género. Así y todo, también la de **Aroldo** no carece de movimiento orquestal y eficacia.

La escena final del acto y de la ópera, representa la lle-

gada de Mina, acompañada de su padre, a la morada de los solitarios Haroldo y Briano. Padre e hija, huídos de la ciudad donde se cometió el delito, rendidos de cansancio, piden hospitalidad. El ermitaño que los atiende viene a ser Haroldo quien, después de nuevas e insistentes súplicas, termina por perdonar a su culpable esposa.

En este **final**, como acontece casi siempre con las obras mediocres de Verdi, la inspiración del autor se despierta; si el conjunto del melodrama ha revelado una vida fragmentaria, puede decirse que los últimos cuadros se esfuerzan en intensificarla.

Pocas palabras del **coro** preceden a los **recitados** de soprano y barítono; sigue el **allegro** de tenor: **Ah da me fuggi, invólati,** el **cantabile** de barítono: **La patria legge vindice** y el **largo** de soprano: **Allora che gl'anni,** después de los cuales se delinea el notable **cuarteto.**

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) "... ¿Si escribiré para la "Scala"? No. Si me preguntaran el motivo, no sabría exactamente qué contestar. Podría decir que por la poca gana de escribir, o mejor, por la repugnancia de firmar un contrato.

"No es, como se dijo, por los compromisos contraídos hasta después de 1856, pues no tengo más compromiso que la ópera que estoy escribiendo; tampoco es el deseo (como también se dijo) ¡de radicarme aquí!!. **¿Radicarme?** ¡Imposible! Además, ¿qué me interesa?... ¿Con qué fin?... ¿Por la gloria?... No creo en ella. ¿Por el dinero?... Gano lo mismo y quizá más en Italia. Luego, aun queriendo, repito, es imposible... Amo demasiado mi desierto y mi cielo. No me saco el sombrero delante de condes, de marqueses, ni de nadie. En fin, no tengo millones, y los pocos miles de francos ganados con mis fatigas, no los gastaré nunca en **réclame,** claque ni en semejantes bajezas...

"Lo que parece indispensable para el éxito..."

* *

(2) De la Cruvelli hemos dado ya una sucinta biografía. Vamos a narrar, ahora, una gustosísima anécdota. Durante la temporada en la que debía estrenarse **I Vespri Siciliani,** después de algunos ensayos, la cantante desapareció de París sin que nadie pudiera dar con su paradero. El público la esperaba para la ejecución de **Hugonotes** (9 de Octubre), pero no apareció hasta el 20 del mes entrante. Todos se habían propuesto recibirla con hostilidad; sin embargo, como en la ópera mencionada hay un pasaje en que la reina Margarita pregunta a Valentina: **"Dis-moi le résultat de ton hardi voyage",** que caía tan bien con su aventura, los espectadores no pudieron contener la risa y el encono se esfumó.

GUEYMARD (Luis). Buen tenor francés de Chapponay (Isére), nacido el 10 de Agosto de 1824.

JOSÉ VERDI

Hijo de humildes campesinos, trabajó en las faenas del campo. Como sintiera inclinación al canto, el maestro Rozet. director de la orquesta del teatro de Lyon, le dió las primeras lecciones. El Conservatorio de París le abrió sus puertas en 1845, permitiéndole perfeccionarse bajo la dirección de Levasseur. Los cursos fueron bien aprovechados pues, a los dos años, el aventajado discípulo ganó dos segundos premios que le valieron un contrato con la "Opéra". Allí debutó, el 12 de Mayo de 1848, con **Roberto el diablo** de Meyerbeer.

Su repertorio descollante fué: **Guglielmo Tell** (Rossini). **Cavallo di bronzo** (Auber), **Ebrea** (Halévy), **Ugonotti** (Meyerbeer), **Saffo** (Pacini) y **Trovatore** y **Vespri Siciliani** (Verdi).

*

BONNEHÉE (Marcos), barítono. Nació en Noumurs (bajos Pirineos) en 1828. Antes de ingresar al Conservatorio de París (1850), cursó los primeros estudios en Tolosa. En el ateneo parisiense descolló entre los mejores alumnos. En 1852, obtuvo los primeros premios de ópera seria y de canto; al año, el segundo de ópera cómica. Su estreno teatral tuvo lugar en 1853, con **La Favorita** de Donizetti. Al año, entusiasmaba interpretando **Vestale** (Spontini). Verdi le confió la parte de Guido de Monforte en sus **Vespri Siciliani.** Diez años más tarde abandonó las tablas.

Fué profesor de canto en el Conservatorio de París desde 1879, y falleció en la capital francesa el 28 de Febrero de 1886.

*

OBIN (Luis Enrique). Buen bajo francés, de Ascq (provincia de Lila). Nació en 1820. Desde 1842 empezó a estudiar canto bajo la dirección de Ponchard, hasta que se estrenó en la "Opéra" (1844) con **Otello** de Rossini. De París pasó a Marsella y Burdeos. En París obtuvo los más sonados triunfos: **L'enfant prodigue** (Auber) — 1850 — y **Africana** (Meyerbeer) —1865. Verdi lo eligió intérprete de dos de sus óperas: **I Vespri Siciliani** en 1855 y **Don Carlos** en 1867. A los dos años, abandonó completamente el teatro, después de haber cantado por última vez (1868) **Mosé** (Rossini) y **D. Giovanni** (Mozart)

En 1880 fué nombrado Caballero de la Legión de Honor. Ocupó el puesto de profesor de declamación lírica en el Conservatorio de París hasta 1883.

* *

En "Revue des Deux Mondes", "Constitutionnel" y "Europe Artiste", respectivamente.

(3) Fragmento de carta dirigida a la condesa Maffei (28 Junio 1855):

"... Los críticos de ésta, han sido benignos o favorables, "si se exceptúa a tres solos que son italianos: Fiorentino "Montazio y Scudo. Mis amigos dicen: ¡Qué injusticia! ¡Qué "mundo infame!... No, absolutamente: el mundo es dema- "siado estúpido para ser infame..."

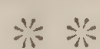
* *

(4) En la temporada de la "Scala" de 1909-10, **I Vespri Siciliani** fueron representados con excelente resultado. El notable barítono Ricardo Stracciari encarnó a un excepcional Guido de Monforte.

(5) El crítico francés Félix Clement ha escrito que en **Simon Boccanegra** ¡Verdi tentó imitar a Wagner!. Con todo el respeto que ese señor nos merece, su disparate es tan grande, que no podemos perdonárselo. ¿En qué se ha basado para emitir semejante opinión? ¿Quizá en la cuidadosa orquestación de la ópera? ¡Pero eso no significa imitar a Wagner!! A no ser que se quiera atribuir a ese músico la exclusividad o el monopolio de la orquestación... De sus postulados lírico-dramáticos, ni uno se halla en la ópera de referencia, ¡ni "uno"!.



(6 Un incidente cómico, de los que casi nunca suelen faltar en las representaciones teatrales, ocurrió también en el estreno de **Simon Boccanegra.** La soprano Bendazzi, excelente cantante, era — en cambio — extremadamente miope. En el **dúo** con el tenor Negrini, alargando demasiado un brazo, tocóle un ojo con un dedo, obligándole a cantar su parte tapándose con un pañuelo el órgano ofendido.



(7) La empresa del teatro "Nuovo" había impuesto a Verdi la soprano Marcelina Lotti, cantante que no era del agrado del compositor. Durante los ensayos de **Aroldo,** toda vez que desafinaba, el maestro se mesaba los cabellos, exclamando en su dialecto parmesano: — ¡Luego dicen que la he querido yo!



(9). Mascagni, por ejemplo, suele incluírla muy a menudo en los conciertos que dirige.

XVI

Edad central del maestro y madurez artístico - creativa. — *Una vendetta in domino.* — *Gustavo III* de Auber, *Il Reggente* de Mercadante. — El libretista Antonio Somma. — Verdi en Nápoles: entusiasmo del público del máximo teatro. — Censura bestial. — El atentado de Félix Orsini. — ¿*Adelia degli Adimari*?. — Indignación del compositor. — Amenazas de un pleito. — El conde de Siracusa, hermano del Rey Fernando II. — El empresario Jacovacci y la censura pontificia. — El poeta Somma (N. N.) renuncia a la paternidad de su libreto. — Estreno de *Un Ballo in maschera.* — Los intérpretes no son todos de cartel. — Éxito entusiástico. — Admirable equilibrio de esta ópera. — Un paralelo con *Guglielmo Tell.* — Acróstico feliz: ¡Viva V. E. R. D. I.! (Vittorio Emanuele re d'Italia). — Nueva guerra con Austria. — Segundas nupcias de Verdi con Josefina Strepponi. — La Asamblea Constituyente de Parma. — Verdi, elegido representante, se traslada a Turín con la Comisión. — Visita al conde de Cavour.

De la fría acogida hecha a **Aroldo,** al éxito inmediato y completo de la ópera que le sigue, **Un Ballo in maschera,** trans-

curre un año y medio justo. (1) A la sazón (1859), Verdi se hallaba en la plena madurez de la vida física (46 años) y artístico-creativa. En veinte años de actividad, su producción había sido conspicua: otros tanto melodramas (sin contar los reformados), de los cuales una decena quedaban en repertorio con honor, y seis de ellos eran verdaderas obras maestras, que colocaban a su autor sobre el pedestal más alto entre los compositores contemporáneos.

El argumento de la nueva ópera a estrenarse en el "San Carlo" de Nápoles, se inspiraba en el **Gustavo III** del comediógrafo Scribe. Al principio se la llamó **Una vendetta in domino.** Ya dos músicos, antes que Verdi, habían recurrido a la misma fuente, escribiendo dos óperas de escasa importancia: Daniel Auber, en 1833, **Gustavo III** y Saverio Mercadante, en 1842, **Il Reggente.** El encargado del libreto para la nueva ópera verdiana, fué un conocido poeta friulano llamado Antonio Somma. Ésa fué la primera y también última vez que colaboró con el maestro, pues, por causas que explicaremos más adelante, la unión del músico con el libretista no resultó todo lo armoniosa deseable.

Una vez terminada la partitura, en Enero de 1858, hallamos a Verdi en la ciudad partenopea para conseguir el visto bueno de la censura borbónica y empezar en seguida los ensayos. Antes que éstos se iniciaran y el público advirtiera la presencia del ilustre huésped, una noche del mismo mes, mientras en el "San Carlo" se representaba una ópera, corrió la voz que el popular compositor se hallaba en el teatro Los espectadores, que parecían aburrirse un tanto con la obra que se estaba ejecutando, improvisaron una entusiástica manifestación al querido maestro, obligándole a presentarse cuatro o cinco veces al escenario.

La censura napolitana, o lo que es lo mismo, la de las Dos Sicilias, seguía siendo de una reacción bestial. Empezó con poner trabas al músico, exigiéndole supresiones y retoques, y luego le dió el golpe de gracia apenas llegó a la ciudad la impresionante noticia del atentado de Félix Orsini. En efecto, aquel fogoso, intempestivo y paradójico (posiblemente anormal) patriota-conspirador, reputando a Napoleón III responsable de las desgracias de Italia, por obstaculizar sus aspiraciones de unificación nacional, con tres cómplices, (2) la noche del 14 de Enero de 1858, mientras el emperador y su consorte dirigíanse a la "Opéra" para asistir a la gran función a beneficio del barítono Massol que se retiraba de las tablas, (3) le arrojaba tres bombas sin lograr

suprimirle, haciendo — en cambio — 150 víctimas entre los curiosos que presenciaban el paso de la familia imperial. El momento, como se ve, no era de los más propicios para que la censura permitiera la representación de una ópera en la que se trataba también de un regicidio (Gustavo III rey de Suecia, apuñalado por Ankarstrom, 1746-1792); negó, por consiguiente, la autorización necesaria, salvo que el maestro se resignara a ajustar su música a un libreto diferente.

Con ese fin, la misma censura hizo componer un libreto que se llamó **Adelia degli Adimari:** Verdi hubiera debido atenerse a él. El argumento no tenía ya nada que se refiriera a la "realeza". La esposa acusada de adulterio se volvía una hermana, quedaba suprimida la eficacísima escena del baile y el consiguiente asesinato de Gustavo III por las máscaras conjuradas, y , por fin, la muerte de la víctima debía ocurrir entre bastidores.

Está demás decir que esas imposiciones absurdas hicieron subir los humos a las bovedillas al maestro, quien parecía predestinado, toda vez que escribía un melodrama, a verse perseguido por la censura. Y consecuente con su carácter enérgico y con la escrupulosidad artística que gobernaba siempre sus actos en esas circunstancias, se negó rotundamente a hacer cualquier concesión.

Como fueran inútiles razonamientos y súplicas, la empresa del "San Carlo", representada por el duque de Ventignano, hallándose en mala situación financiera, para no incurrir en una muy posible quiebra, (téngase presente el incidente a propósito de **Luisa Miller)** recurrió a una amenaza. Fué remitida a Verdi, por un ujier, una demanda por daños y perjuicios, valuados en 50 mil ducados (200 mil francos).

Las cosas iban tomando un cariz violento, tanto más que el público — viendo en el asunto la parte política — se había colocado decididamente del lado del maestro. El mismo hermano del rey, el conde de Siracusa, aficionado a las artes y liberal, se ofreció espontáneamente a servir de intermediario ante su hermano, el tirano Fernando II (llamado "Rey Bomba") para que se solucionara el odioso conflicto, pero Verdi no aceptó, temeroso de que — una vez presentado al soberano — hubiese podido vencerle la cortesía, consintiéndole transacciones nocivas a la obra de arte. El conflicto se volvía cada vez más insoluble, y el pueblo tomaba parte activa en el asunto. El músico no podía salir a la calle, sin que se improvisaran al punto manifestaciones al grito de: ¡Viva Verdi! Para que esa pendencia no degenerara en algo

peor, el gobierno napolitano creyó oportuno desligar a Verdi de su contrato por la nueva ópera, obligándole tan sólo a proporcionar, apenas le fuera posible, una ópera que la ciudad no conociera, lo que hizo el propio año, en otoño, con **Simon Boccanegra.**

Libre ya de molestias, el compositor se disponía a ausentarse de la localidad, llevándose su partitura, cuando le anunciaron la visita del empresario romano Jacovacci. Éste venía a decirle que estaba al corriente de lo ocurrido con su contrastada **Vendetta in domino** y que le pesaba sobremanera, pero que podía remediar "ipso facto" lo acaecido, siempre que Verdi le permitiera ejecutar su melodrama en el teatro "Apollo" de Roma. El músico se echó a reír: — ¿Cómo quieres, amigo Jacovacci, — le dijo — que permitan en Roma lo que prohiben en Nápoles? Conozco la censura pontificia y acaso es peor que ésta... — Ese es asunto mío — contestó el astuto empresario — Vd. me autoriza a representar su obra, y yo le consigo el "visto bueno" de la censura romana, del Cardenal gobernador y, si fuere necesario, también del Papa. De aquí a ocho días, a lo sumo, el libreto tendrá todos los "vistos" que hacen falta.

No se sabe qué medios emplearía el empresario para salir con la suya: lo cierto es que logró conseguir lo que parecía casi imposible. No se crea, empero, que eso le haya resultado fácil. También la censura papal impuso cambios de versos y de personajes; solamente que lo hizo de manera que el argumento quedó substancialmente el mismo. Debido a los retoques, la letra del libreto sufrió literariamente; pero, salvo el cambio de Gustavo III en un conde Warwich, gobernador de Boston, del barón de Ankarstrom en un conde Renato, y el traslado del lugar de la acción que de Estocolmo fué a parar a Norte América, el enredo no fué alterado: lo que más interesaba a Verdi. También fué substituído el título del melodrama con el de **Un Ballo in maschera.**

Al llegar a este punto, es necesario decir dos palabras del libreto. Su autor, sin ser un gran poeta, era un distinguido hombre de letras, lo que no quita que la obra en cuestión contenga estrofas deficientes, figuras retóricas exageradas e hipérboles sin sentido. ¿A qué atribuír este contraste entre los méritos literarios del autor y su defectuoso libreto? A la censura ciertamente, si no del todo, en su mayor parte. Es posible que el libretista no haya sido muy escrupuloso en elegir los vocablos, traduciendo literalmente las palabras de Scribe, sin penetrar su significado; que se haya dejado lle-

var demasiado de la ampulosidad del verso y de su ritmo a veces sonoro y hueco; pero, el hecho de que el poeta udinés haya renunciado a la paternidad de su escrito, no permitiendo que se imprimiera su nombre sino N. N., prueba que — a raíz de sus desavenencias con la censura — a último momento no quiso responsabilizarse de los contrasentidos de ella. No tiene fundamento lo que ha escrito Boni al respecto, culpando a Verdi de haber hecho modificaciones sin el consentimiento del poeta, echándole a perder la obra; el carteo publicado por Pascolato (Ricordi-Milán) prueba claramente que no hubo tal cosa.

El 17 de Febrero de 1859, es decir, un año después de la fecha fijada para su estreno, **Un Ballo in maschera** puede finalmente presentarse al público romano, en el teatro "Apollo". Los intérpretes respondían a los nombres de Julienne-Dejean, Scotti, Sbriscia; Fraschini, Giraldoni, Bossi y Bernardini. El elemento femenino dejó mucho que desear, no así el masculino que era de primer orden: el célebre Fraschini había sido impuesto a Jacovacci por el mismo Verdi, como condición "sine qua non" para que consintiera en que su obra se representara en Roma. El éxito, a pesar de esas deficiencias y de la "mise en scène" pobre, fué excelente la primera noche y entusiástico a las siguientes.

La noche del estreno, en el primer acto, se temió por un momento que la obra fracasara debido a la insuficiencia vocal de la gitana, del paje y de Amelia (Sbriscia, Scotti y Julienne). Fraschini se hizo aplaudir en la "barcarola", sin lograr, empero, que el público pidiera el "bis"; el magnífico **quinteto** del I acto y el maravilloso **dúo** amoroso del II, pasaron casi inadvertidos. Pero, en el último acto, el barítono Giraldoni consiguió al fin despertar el entusiasmo, cantando con mucho arte la famosa **romanza: Eri tu che macchiavi,** que tuvo que repetir entre delirantes aplausos. En las ejecuciones sucesivas — sin cambios en los cantantes — el favor de los espectadores fué aumentando hasta la exaltación. Baste decir que en las temporadas de carnaval de 1859-60 y 60-61 del "Apollo", no se cantó más que ese afortunado melodrama. (5)

El valor artístico de **Un Ballo in maschera** es, en realidad, muy grande. Hasta su aparición, las composiciones del maestro habían hecho desear una mayor armonía en el conjunto y un empleo más variado de ritmos y coloridos orquestales; en esta ópera hallamos esos requisitos unidos a tesoros de melodía e inspiración. Como obra de arte, el **Ballo in**

maschera es superior al mismo **Rigoletto.** No posee, es verdad, el extraordinario IV acto de la ópera de 1851, pero, en cambio, no adolece de làs momentáneas debilidades que aquí y allá advertimos en aquélla. No sabemos explicarnos porque casi toda la crítica extranjera no ha dado mayor importancia a esta magnífica producción, extrañándose— a su vez — que la italiana le asignara un lugar prominente. El mismo simpático e imparcial Bellaigue, da preferencia al **D. Carlos,** dedicando apenas algunas líneas a **Ballo in maschera.** Al hacerlo así, llamarían probablemente más su atención los gérmenes de evolución que se encuentran en aquella grandiosa partitura, que las bellezas de inspiración y "unidad" melodramática que advertimos en ésta. En **Ballo in maschera** hemos de admirar la síntesis de la producción verdiana del segundo período: si como organismo artístico no abre nuevos horizontes, encierra, en cambio, en su órbita, estupendamente, los conocidos hasta entonces, o mejor dicho, los que Verdi había alcanzado a percibir. Hasta cierto punto, puede decirse que esta obra — por su importancia creativo-estética ocupa en la producción de su autor, la misma plaza que **Guillermo Tell** en la de Rossini. Ambas óperas representan la perfección de una fórmula artística, más allá de la cual el compositor deberá renovarse si no quiere repetirse o imitarse. Rossini no pudo o no quiso: Verdi, después de **Un Ballo in maschera,** a través de **Forza del Destino** y **Don Carlos,** llega a **Aida** que lo presenta casi transformado, para hallarlo luego completamente en **Otello** y **Falstaff.**

La ópera de la que tratamos, nació en un momento de gravedad política italiana: el horizonte iba cargándose de densos nubarrones. Los ánimos, exasperados por la prepotencia de tiranos extranjeros y locales, volvían a sentir el estímulo a la rebelión. La exaltación general ha 'a prever un estallido inminente. Los que habían tenido la suerte de oír la nueva ópera, se sirvieron de algunas de sus melodías, como habían hecho con otras anteriores del maestro, canturreándolas con fines políticos. Esta vez, la legión de admiradores fué más lejos. Por una de esas felices intuiciones del pueblo, al mismo tiempo que una rara y oportuna coincidencia, el nombre de Verdi sirvió de grito de rescate. Al gritar: ¡Viva V. E. R. D. I.! se entendía rendir homenaje al rey libertador que pronto empuñaría las armas contra el secular enemigo; el acróstico significaba: ¡Viva **V**ittorio **E**manuele **r**e **d**'**I**talia!.

A los dos meses, el Piamonte, previa alianza con Fran-

cia, declara su tercera guerra a Austria. La campaña se inicia brillantemente con una serie de victorias: Montebello, Varese (ganada por Garibaldi con sus voluntarios), Palestro, Magenta, Solferino y San Martino, que traen como consecuencia la liberación de la Lombardía del yugo aubsburgués. No obstante, la cruzada nacional, emprendida con el propósito de unificar las tierras holladas por el enemigo, "desde los Alpes hasta el Adriático", se resuelve a medias, debido al malhadado armisticio de Villafranca (11 Julio 1859) impuesto, por causas que es inútil indagar aquí, a Francisco José I de Austria por el emperador francés. Con el tratado de Zurich (10 Noviembre 1859), el reino de Piamonte se anexiona la Lombardía, pero queda excluído de la nueva combinación territorial el Véneto, hacia el cual convergían las miradas de los liberales italianos. La desilusión fué inmensa y no se escatimaron maldiciones a Napoleón III, quien faltaba a su palabra en el momento decisivo. (6)

Ese propio año de esperanzas, luchas y decepciones, representó para Verdi una fecha íntima memorable. El 20 de Abril, en la parroquia de Collange (Saboya), contrajo segundas nupcias con Josefina Strepponi, la entusiasta intérprete de Abigail en su **Nabucco.** La intelectual cantante, que el maestro había admirado por su arte y cuyas bellas dotes de carácter le enamoraron, fué compañera cariñosa e inseparable del genio hasta sus postreros días, precediéndole en la tumba de poco más de tres años. El segundo matrimonio no hizo sombra al primero, ni profanó el suave recuerdo de Margarita Barezzi: el ritmo humano, siguiendo fatalmente su curso, no mancilló las memorias del pasado, sino que las envolvió en una aureola veneranda, dirigiendo los nuevos sentimientos hacia sus nuevos destinos.

Después de la firma del tratado de Zurich, que daba por terminada la tercera guerra de la Independencia italiana, las Asambleas Constituyentes de Florencia, Módena, Parma y Bolonia, habiendo resuelto, por plebiscito unitario, adherirse al reino de Piamonte, mandaron sus diputaciones a Turín con los votos de las respectivas ciudades. La diputación parmesana se componía del octogenario conde Jacopo Sanvitale, poeta, y de José Verdi: las letras (aunque a desigual altura) desposadas con la música. La Comisión de esa ciudad, junto con la modenesa, llegó a la capital después de la toscana y antes de la boloñesa.. El monarca y el pueblo la agasajaron mucho. Este último, estacionado delante del hotel en que Verdi se había hospedado con sus compañeros, pedía con insistencia

que los ilustres personajes se asomaran al balcón. Verdi, con su habitual modestia, se resistía quedándose siempre detrás de los demás, hasta que el anciano poeta, empujándolo amigablemente hacia la barandilla, lo presentó al público, exclamando en voz alta:

Questi è il legato della patria mia
Questi è il prence dell'itala armonia.

En los días de su residencia en Turín, Verdi tuvo la oportunidad de conocer personalmente al eminente estadista Camilo Benso conde de Cavour, del que nuestro biografado era un ferviente admirador desde la iniciación de su vida política. El ilustre operista fué recibido en la "villa" de Leri, y guardó siempre gratísimo recuerdo de ese encuentro, que sirvió a acrecentar aún más la veneración que profesara a tan augusto personaje, uno de los Padres de la Patria.

Un Ballo in maschera
(1859)

El **preludio** de esta obra llama inmediatamente la atención por su polifonía. Se abre con un **fa sostenido** picado, repetido una octava más alta con un diseño de los **arcos**; el movimiento insiste durante los primeros seis compases, hasta llegar al **pp. sottovoce** que hace oír el motivo del **coro** de **introducción.** Después de algunos compases de los bajos, se destaca el canto del tenor: **La rivedrò nell'estasi** (I acto), desarrollado con habilidad, hasta que los primeros vuelven a entrar. El **final** en **si mayor,** que de **p.** disminuye a **pppp.,** cierra este preludio escrito con maestría y buen gusto.

ACTO I: Una sala del palacio del gobernador de Boston. Representantes del pueblo esperan al conde Ricardo de Warwich para que atienda sus peticiones, súplicas, etc. El **coro** en **si mayor: Posa in pace, a' bei sogni ristora,** nos ofrece una buena melodía, en la que el carácter de los personajes tiene su relieve: con las palabras de concordia pronunciadas por el **coro,** contrastan los propósitos de venganza de los bajos Samuel y Tom, enemigos del conde. Siguen algunos **recitados** hasta la invitación a un baile hecha al conde por el paje Oscar (soprano). El movimiento de la orquesta es, en este punto, brillantísimo: repárese en la facilidad con que Verdi pasa del género serio al alegre, sin que la transición importe brusquedad. En la **romanza** de tenor que viene luego, en **fa sostenido mayor: La rivedrò nell'estasi,** se repite la

melodía que hemos oído en el preludio y que es una de las más inspiradas del maestro, luego la escena concluye con un pequeño **concertante.**

Con la entrada del barítono Renato (secretario del conde), a continuación de un diálogo de éste y su señor, en el que hallamos detalles interesantes, tenemos la **cavatina** del primero: **Alla vita che t'arride,** buena como **cantabile,** pero de cuadratura algo impropia y con la **cadencia** que, está demás decirlo, podría suprimirse sin perjuicio. Las palabras del juez (bajo) pidiendo al gobernador que se expulse a la adivina Ulrica, y las contestaciones del conde, son eficaces. A continuación, una **ballata** del paje, llena de vida y de ritmo jocoso: **Volta la terrea** (terrena) **fronte alle stelle,** nos descubre una nueva faceta del poliedro verdiano que no habíamos tenido la oportunidad de conocer antes de **Ballo in maschera.** Muy sugestivo ese salto de **octava** en los **fa** de la palabra **terrea**; chispeante la frase: **É con Lucifero d'accordo ognor.** La **ballata** se repite en dos estrofas.

La ópera original se divide en tres actos, de los cuales el primero, por ser muy largo (como el de **Rigoletto**) se ejecuta hoy día en dos. La primera parte sirve así de prólogo. El **concertante: Ogni cura si doni al diletto** en que el conde de Warwich propone a sus visitas ir de la sibila, y que oímos ahora, viene pues a servir de **final** al primer acto. No faltan en este trozo fragmentos de mérito, pero la idea melódica dominante, sin ser trivial, no nos resulta muy seleccionada: es más propia de una opereta que de una ópera seria.

Mutación: La morada de la bruja Ulrica. 23 compases orquestales que empiezan con tres acordes de **séptima disminuída,** describen admirablemente el extraño ambiente. Una corta frase del **coro** (mujeres y niños): **Zitti... l'incanto non dèssi turbare,** apoyada por un **do** bajo de efecto, prepara la invocación de la bruja: **Re dell'abisso, affrettati,** una **romanza** en **si bemol mayor** muy inspirada. Con la entrada del tenor vestido de pescador, el interés de la escena aumenta; todas sus partes son hermosas: el **andante** de contralto: **É lui! è lui! ne' palpiti,** los pocos compases del **coro** que lo preceden y siguen, y la orquestación elaborada con verdadero primor. Por lo que se refiere a esta última, la **escena** siguiente de las adivinanzas, la sostiene a igual altura de excelencia.

Apenas aparece Amelia, el **coro** se retira y Ricardo se esconde para espiar a su esposa. Ésta viene a pedir a la bru-

ja un filtro que acalle en su alma la pasión que siente por el conde Renato, la que le hace olvidar sus deberes de esposa. Luego de unos **recitados,** tenemos otro magnífico **cantabile en la mayor** de la contralto: **Della città all'occaso,** al que sigue un **terceto** de mérito (s, t, c).

Henos ahora a la original **canzone** en **la bemol mayor** que canta el tenor: **Di' tu se fedele il flutto m'aspetta.** Su ritmo es extraño, novedoso: el efecto muy simpático, especialmente en el pasaje **cromático: Sollecita esplora, etc.** Esta canción se repite en dos estrofas, con algunos compases de **coro** a unísono entre sus dos partes y al final. La escena inmediata, es decir, el porvenir presagiado al conde por la bruja al mirarle la palma de la mano, está trazada con gran habilidad: Verdi emplea aquí sus inagotables recursos teatrales. No hay más que fijarse en el cambio repentino de la índole musical, que, de sombría, a las palabras: **Quale orrore!,** se vuelve jocosa en el **andante mosso** de tenor: **É scherzo od è follia,** un canto de pura cepa verdiana y de gran popularidad, que recuerda por su espontaneidad al de **La donna è mobile** de **Rigoletto.** Desde este punto, se delinea un **quinteto** de grandes líneas, sólidamente arquitectado, uno de esos trozos poderosos en los que Verdi descuella. No sabemos aquí, si admirar más los tesoros de melodía, la verdad de los acentos de cada uno de los personajes, el empleo y desarrollo de las partes, o la labor orquestal. Todos estos elementos concurren a formar un conjunto de gran poder, con especialidad al **final,** el himno: **O figlio d'Inghilterra,** una especie de **God save the King.**

ACTO II: Se abre con un **preludio** que se ejecuta después de levantado el telón. No se comprende bien si el lugar que sirve a la acción es un campo de ajusticiados o un cementerio, pero eso poco importa. La música no puede hacer resaltar esas sutilezas: basta el hecho de que el ambiente es sombrío, fúnebre, y como la música reproduce tan sólo genéricamente ambientes "alegres" o "tristes", lo que ha de interesarnos en el presente caso, es si el fin ha sido conseguido. Es indudable que sí. Este **preludio** es una robusta página sinfónico-descriptiva; en él vuelve a oírse, muy oportunamente, la melodía: **Consentimi, o Signore, virtù ch'io lavi il core (terceto,** acto I), como una idea fija que estuviera atormentando a la soprano. Los **recitados** de ésta son dramáticos, hasta el expresivo **andante: Ma dall'arido stelo divulsa;** adviértase el quejido de la orquesta antes de las pa-

labras: **Oh! chi piange** y el allegro: **Una testa di sotterra** que reproduce admirablemente el terror del momento. Al final, la **plegaria: Deh, mi reggi, m'aita, o Signor**... es una inspiración bellísima.

El siguiente **dúo** de soprano y tenor: **Teco io sto Gran Dio!** puede considerarse la parte más notable de la partitura. Son pocos los dúos de amor tan geniales, tanto del mismo Verdi, como de otros músicos. Bellos de diferente manera, conocemos los célebres de **Hugonotes, Africana, Tristano e Isotta, Otello** etc., pero el de **Ballo in maschera** no es de ninguna manera inferior a los citados. Hay en él tanta pasionalidad y substancia musical, que podría servir para una ópera entera. Es imposible analizar trozos tan inspirados: la única forma de comprenderlos y gustarlos, sería oírlos. A parte los **recitados** y **parlanti** de los cuales emana una sorprendente verdad melodramática, tenemos el patético **allegretto un poco sostenuto; Non sai tu che se l'anima mia,** la frase de Amelia: **Deh soccorri tu, cielo, all'ambascia,** el **allegro agitato** de tenor: **M' ami, m'ami!...** y ese palpitante canto: **Oh qual soave brivido,** sostenido por un diseño orquestal sencillísimo que nos comunica realmente la sensación del escalofrío.

En la escena que sucede al **dúo,** la belleza de la música hace olvidar lo inverosímil de la acción. Nos referimos al juramento que Renato hace a Ricardo de conducir a su propia esposa a la ciudad, sin hablarle por el camino ni tentar descubrir quién es. El **terceto, presto assai: Odi tu come fremono cupi** responde a la situación de orgasmo: los conjurados que se han propuesto matar al conde de Warwich se acercan. Amelia suplica a su amante que huya, Ricardo se queja de la infidelidad de sus súbditos al mismo tiempo que le remuerde el pensamiento de haber traicionado a su amigo, y Renato conjura a su señor que se aleje pues se oyen ya los pasos de los conjurados.

El **final** del segundo acto representa el momento en que los conjurados, encabezados por Samuel y Tom, creen atrapar al gobernador, hallándose, en cambio, delante de su secretario. La curiosidad de saber quién es la mujer que está con él, los impele a querer escurrir su velo. Ricardo se opone y están por batirse. Entonces la mujer, para evitar que corra sangre, quizá de su esposo, se descubre. Sorpresa general. Llegando al **andante mosso quasi allegretto,** se desarrolla el **cuarteto: Ve' se di notte qui colla sposa,** con el cual termina el acto. Nos hallamos aquí frente a otro trozo

de capital importancia, parangonable (aunque formado por elementos distintos) al **cuarteto** de **Rigoletto.** Como en éste, la psicología de los personajes ha sido puesta magistralmente de relieve, formando un conjunto de partes antitéticas que logran amalgamarse en un todo armonioso: sarcasmo de los conjurados, vergüenza del marido ultrajado y desesperación de la mujer. El efecto es dramático y rápido: los últimos compases del **coro** que se aleja repitiendo las carcajadas, admirables por su verdad.

ACTO III: La primera parte entre Renato y su esposa, nos recuerda ciertos pasajes violentos de las primeras óperas verdianas, en los que el efecto ha sido conseguido con creces. El **aria** de soprano, en **mi bemol menor: Morrò, ma prima in grazia,** pidiendo que antes de morir se le permita besar por última vez al hijo, es bastante dolorosa: repárese en el angustioso canto del violoncelo. Mas lo que realmente alcanza a las alturas del genio, viene a ser la **romanza** de barítono que le sigue: **Eri tu che macchiavi quell'anima.** La gran popularidad de este canto debería de eximirnos de hablar de él: haremos notar tan sólo el tono **menor (re)** con el que se inicia, pasando luego a **mayor,** y la segunda parte, especie de queja por una felicidad perdida, en la que las arpas y flautas imprimen a la música una profunda tristeza llena de memorias.

La conjuración de Renato con Samuel y Tom, para asesinar al gobernador, estriba en un **terceto** de ritmo marcial: **Dunque l'onta di tutti sol una,** a cuya continuación la orquesta tiene a su cargo 14 compases interesantísimos, mientras se echan en la urna los papeles con los nombres de los tres conjurados, para extraer el del predestinado; eficaz el episodio en que Renato obliga a su esposa que saque ella misma uno de los nombres de la urna: ese contraste **ff.** y **pp.** de timbales es de efecto, como asimismo el movimiento orquestal en el momento de la extracción y el cuarteto: **Ah! del conte la morte si vuole!.** A la entrada del paje Oscar, quien invita a Renato y a la señora al baile en el palacio del gobernador, la música cambia en seguida de índole y vuelve a ser brillante como cuando aparece el mismo personaje en el I acto. El **allegro brillante: Di che fulgor, che musiche,** abre el **quinteto** con el cual se cierra la primera parte del acto.

Mutación: Gabinete del gobernador, con al foro un gran salón de baile. Bella la **romanza** de apertura (tenor): **Ma se m'è forza perderti;** después de algunas frases de Ricardo y del

paje, se repite el motivo de la **romanza** del I acto. La música de las danzas, muy melódica, se halla hábilmente entrelazada con los cantos; no obstante, haremos aquí también la objeción que hicimos a análoga música de **Rigoletto:** su ritmo es demasiado vivaz tratándose de un baile de sociedad. Muy en carácter la **canzone** de Oscar: **Saper vorreste,** que se repite en dos **couplets.** El encuentro de los dos amantes difrazados, sirve a Verdi para escribir un magnífico **dúo: T'amo, sì, t'amo, e in lagrime** mientras la orquesta ejecuta una hermosa **mazurka.** Al final de este **dúo,** Renato apuñala a Ricardo.

La última escena de la ópera, como Verdi acostumbra, es rápida, a fin de que el interés dramático se concentre sin dilaciones inútiles. Después de la exclamación de horror del **coro,** tenemos un conmovedor **andante** del tenor moribundo: **Ella è pura: in braccio a morte,** de acentos entrecortados, que inicia el triste **concertante** de la muerte de Ricardo, a cuyo final el **coro, sottovoce,** acompañado con un movimiento **arpegiado** de la orquesta; ruega a Dios por su alma. La terminación de la ópera no podría ser más patética.

NOTAS Y DOCUMENTOS



(1) Antes de decidirse por **Un Ballo in maschera**, Verdi pensó escribir **Rey Lear** (Shakespeare). Esa fué la segunda y última vez que se sintió inclinado a esa producción: la primera — como se dijo más atrás — data de 1847, antes que compusiera **Macbeth.** El que debió escribirle el libreto fué Antonio Somma, el mismo que le proporcionó el de **Ballo in maschera,** pero no se alcanzó a concretar nada, ya sea porque el libreto no resultara del agrado del maestro, o porque el argumento no fuera suficientemente teatral o, en fin, por no disponer de cantantes adecuados a una obra cuyos personajes encarnan una difícil psicología.

No consta positivamente que Verdi haya escrito algo de la obra de la cual hablamos. Es muy posible, sin embargo, que entre la mucha música que por expresa voluntad testamentaria del autor se quemó después de su muerte, haya habido alguna página del **Rey Lear** en gestación.

* *

(2) Orsini, Pieri, Rudio, Gómez y otro que no se pudo descubrir. Los dos primeros fueron guillotinados.

* *

(3) Tomaba parte en la función, la célebre actriz italiana Adelaida Ristori.

* *

(4) Verdi se quejó con el empresario Jacovacci de la deficiencia de las cantantes. Éste, con socarronería, le contestó: — ¡Bah, eso no es nada!. Para la próxima temporada elegiré mejores artistas, y ya verás como tu obra irá "alle stelle"!

(5) Un **Ballo in maschera** se ejecutó en las escenas parisienses, por primera vez, en el teatro "des Italiens", el 13 de Enero de 1861, dirigida por el maestro Bonetti. Intérpretes: Penco, Battu; Mario, Graziani y Alboni.

Traducida al francés por Eduardo Duprez con el título de **Bal masqué**, se puso en escena en el "Lyrique", el 17 de Noviembre de 1869, con grandioso éxito. Intérpretes: Meillet, Daram; Massy y Lutz.

* *

(6) De una carta escrita a la condesa Maffei, de fecha 14 de Julio de 1859:

"... La paz está hecha. ¡La Venecia queda en poder de "Austria! ¿Dónde está pues la tan deseada y prometida in-"dependencia de Italia? ¿Qué significa la proclama de Milán? "¿Que la Venecia no es de Italia? Después de tantas victo-"rias, ¡cuál resultado! ¡Cuánta sangre por nada! ¡Cuánta ju-"ventud desilusionada! Y Garibaldi que sacrificó hasta sus "antiguas y profundas opiniones a favor de un Rey, ¡sin con-"seguir el objeto deseado! ¡Es cosa de volverse loco!. Escribo "bajo la impresión del más grande despecho y no sé ni lo "que digo. ¿Será verdad que no podremos esperar nunca na-"da del extranjero, de cualquier raza que sea?..."

XVII

Verdi diputado. — La política no se aviene a su temperamento. — Su ambiente es el teatro. — El *Himno de las Naciones*. — Ejecución contrastada. — *Don Álvaro* de Ángel de Saavedra. — *La Forza del Destino*: libreto y música. — Óperas de transición. — Verdi en San Petersburgo. — La Cruz de San Estanislao. — Retoque de *La Forza del Destino* y su estreno en la "Scala". — Nueva edición de *Macbeth*. — La infausta campaña ítalo-austriaca de 1866: Custoza, Lissa; Königgratz. — Humillante cesión del Véneto. — Nueva Exposición Universal de París. — Muerte de Carlos Verdi. — *Don Carlos*. — Méritos y defectos de este melodrama. — Las tres ediciones. — Lo que ha escrito Rossini. — Muerte de Antonio Barezzi. — El *coro* de *Nabucco* como oración mortuoria.

Después de los plebiscitos de los cuales hemos hablado, se formó el primer Parlamento italiano presidido por el conde de Cavour. Éste quiso que Verdi fuera uno de los representantes. Aunque profano en cuestiones musicales y ni siquiera aficionado al arte, intuyó con su genio práctico que una personalidad como la de Verdi era necesaria en la Cámara. — Aquí hace falta "armonía" — dijo una vez — y nadie la podrá personificar mejor que el autor de **Trovatore**. Verdi, enemigo de exhibirse, hizo todo lo posible para esquivar el cargo honorífico que, según él, no representaba más

que una inútil ostentación de vanidad; pero, cuando el 3 de Febrero de 1861, el colegio electoral de Borgo San Donnino, con 339 votos contra 206 de su competidor Minghelli-Vaini, le mandó a la Cámara, ya no pudo menos que aceptar. Su programa, sin grandes promesas ni frases altisonantes, fué claro y de extremada sencillez: "Si no me es posible llevar al Parlamento el esplendor de una palabra elocuente, llevaré, en cambio, independencia de carácter, escrupulosa conciencia y firme voluntad de cooperar con todas mis fuerzas al bien, al decoro y a la unificación de nuestra patria, blanco durante tanto tiempo de discordias civiles".

A pesar de los propósitos referidos, el maestro no tomaba parte de buena gana ni con excesiva puntualidad a las sesiones parlamentarias, debido un poco a su carácter solitario que aborrecía de las charlas inútiles o de las discusiones violentas (¡figúrese el lector cómo unas y otras abundarían en la Cámara!), y otro poco por no hallar, fuera del gran Cavour, a ninguna personalidad política que respondiera a la importancia del momento histórico. A su amigo Opprandino Arrivabene, escribió una vez: "... Aquí, en la Cámara, no hacen más que reñirse y perder tiempo..." Menos mal que durante los debates, para vencer el hastío, tenía a veces como distraerse, entreteniéndose en traducir en notas musicales las interrupciones de los legisladores o el vocerío: — ¡A los votos! — que se oía cuando la asamblea se fastidiaba con algún discurso excesivamente largo.

Muriendo Cavour, desapareció el único incentivo a la vida política del maestro. Él mismo lo confesó en una carta: "...Hasta que Cavour vivía, era suficiente que le mirase y me levantase para aprobar o rechazar conforme él se levantara o se quedara sentado, pues, haciendo exactamente lo mismo que él, estaba seguro de no equivocarme. Ahora, con estos señores quienes serán, no lo dudo, preparadísimos, no sé ya cómo arreglármelas y tendría miedo de cometer algún disparate...". Verdi fué diputado hasta 1865 y se opuso terminantemente a que sus electores volvieran a proponer su candidatura.

La vida política, no tenía pues para Verdi encantos suficientes: su ambiente era el teatro, y a él volvió aceptando componer una ópera para el "Imperial" de San Petersburgo. Algunos meses antes de su estreno, otro trabajo, de pequeña mole si bien de valor artístico, se ejecutaba en el teatro "de la Reina" de Londres, en ocasión de la Exposición Universal de esa ciudad. (1) Tratábase de un **himno**, o mejor, de

una **cantata,** que se llamó **de las Naciones.** Se componía de una **introducción,** un **coro,** un **solo** de soprano cantado por la Titiens, y un gran **final** en el que los tres motivos del **God save the King,** de la **Marsellesa** y del **Himno de Mameli,** se entrelazaban armonizados hábilmente. Ese **himno** hubiera debido ejecutarse en el palacio de la Exposición, pero, debido a intrigas, (2) no se llevó a cabo ni allí ni en el "Covent-Garden". El éxito resultó bueno, pero sin constituir un acontecimiento. El por qué hay que atribuírlo, a más de la prevención, al local poco apropiado en que se cantó. De paso, haremos notar que en esa música se advierte al autor de **Ballo in maschera** y **Aida.**

La obra que Verdi compuso para el "Imperial" de San Petersburgo, fué **La Forza del Destino.** El libretista Piave extrajo el argumento de un drama exageradamente romántico del literato español Ángel de Saavedra duque de Rivas, titulado **Don Álvaro.** Todos los defectos de la escuela romántica francesa se hallan compendiados en él, sin la correspondiente genialidad: situaciones inverosímiles, carácter convencional de los personajes y falta de "unidad' en su desarrollo (hay cambios de escena a cada momento; la acción salta indiferentemente de España a Italia). La obra es, pues, más que deficiente, y no acertamos a comprender por qué razón haya podido interesar a Verdi, a no ser por la nota lúgubre que en ella perdura desde el principio hasta el fin, y que habrá tenido la virtud de hacer vibrar las cuerdas de bronce de su lira. Esto en cuanto a la obra literaria **(La Forza del Destino** fué el último libreto escrito por Piave para Verdi). La música, por su parte — aunque revela un esfuerzo poderoso, pues difícilmente otro compositor hubiera salido airoso de una prueba semejante — adolece también de defectos, relacionados algunos con los del libreto y otros independientes. La falta de "unidad" entre las escenas debía forzosamente influir en la música: la que nos resulta un verdadero calidoscopio, un mosaico musical, en el cual se alternan páginas estupendas con otras mediocres. (3) Además, en esta obra, y más en el **Don Carlos** que la seguirá a los cinco años, notamos un principio de evolución en las nuevas formas de los cantos y en las combinaciones fónicas, lo cual, si es digno de ser tomado en consideración desde el punto de vista del progreso artístico, no deja, por otro lado, de perjudicar la unidad de estilo del melodrama, con el contraste evidente de lo nuevo con lo viejo. Las dos obras mencionadas pertenecen a un ciclo que podríamos llamar de transición: los

nuevos procedimientos son mucho más acentuados en **Don Carlos,** pero también en **La Forza del Destino** aparecen en algunos puntos.

Apenas tuvo lista la ópera, Verdi marchó a la capital moscovita para dirigir personalmente los ensayos. El viaje le resultó penoso, por las incomodidades del ferrocarril y la temperatura glacial de aquellas regiones, como consta en algunas caricaturas de su amigo Melchor Dèlfico. ¡Si al menos el éxito de la ópera le hubiese compensado de las molestias!... pero no fué así. Cantada en el "Imperial", el 10 de Noviembre de 1862, con los cantantes: Barbot, Nantier-Didiée; Tamberlick, Graziani, De Bassini y Angelini, (4) fué recibida con frialdad. Es posible que el numeroso público relevara los defectos del melodrama, pero lo más probable es que no comprendiera del todo la nueva música.

El Zar Alejandro II y la Zarina María, asistieron con gran séquito al espectáculo: la "mise en scène" fué extraordinariamente lujosa. El Zar condecoró a Verdi con la Cruz de San Estanislao.

Para no volver otra vez sobre la misma producción, diremos que más tarde, el 20 de Febrero de 1869, apareció en la "Scala" de Milán, convenientemente retocada en el libreto por el poeta-músico Antonio Ghislanzoni y con música en parte reformada y en parte nueva. Intérpretes: Stolz, Benza; Tiberini, Colonnese, Rota y Junca. (5). La segunda edición gustó muchísimo y las crónicas del tiempo consignan el éxito ruidoso; desde entonces la ópera figuró entre las más populares del maestro, con más suerte que otras hermanas de mayores méritos.

Transcurren cerca de dos años y medio, sin que se anuncie al público otra novedad verdiana. En el presente caso se trata tan sólo de una ópera retocada: de **Macbeth**, que, a pesar de ser un fuerte trabajo de su primera manera, no había alcanzado la popularidad que esperara su autor. La ópera, en su nueva forma, se estrenó en el "Lyrique" de París, la noche del 19 de Abril de 1865, con los siguientes cantantes: Rey-Balla; Monjauze, Ismael y Petit. No faltaron aplausos, tanto que el éxito pudo considerarse bueno, pero verdadero entusiasmo no hubo. En el capítulo correspondiente a este melodrama, hemos expuesto ya las causas, por lo que sería ocioso repetirlas aquí.

Al año de la segunda edición de **Macbeth,** Italia declaró su cuarta guerra nacional a Austria. Esa vez, el favor de las armas no sonrió a los ejércitos de la península como en 1859,

ni su flota — más fuerte que la enemiga — pudo vencer la lid, debido a varios factores negativos. Verdi siguió con ánimo trepidante los acontecimientos, y como buen patriota, quedó anonadado ante el resultado catastrófico de la campaña. Las dos derrotas de Custoza (24 de Junio 1866) y Lissa (20 Julio), terrestre y marítima respectivamente, llenaron su mente de pavorosos fantasmas... ¿Cuál sería el destino de su patria?

Menos mal que la diplomacia, astuta y sutil, valiéndose de circunstancias internacionales favorables, supo remediar un tanto los errores militares. Italia no consiguió todo lo que aspiraba, pero el Véneto pasó a su poder. La razón de esa casi suerte en la desgracia, se debe, ante todo, a la aplastadora derrota del ejército austriaco por el prusiano, en Koniggratz o Sadowa (20 Julio). Austria, vencida por Prusia aliada de Italia, no quiso ceder directamente el territorio disputado a su mortal enemiga a la cual había vencido, sino que lo entregó a Napoleón III quien, a su vez, lo pasó a Víctor Manuel II. Como se ve, la conquista no fué muy heroica, y el amor propio político italiano sometido a una prueba humillante. Verdi, que era del mismo parecer de la mayoría, no sabía resignarse a esa aceptación, que consideraba como una especie de limosna. En varias cartas desahogó su ánimo exacerbado. (6)

Terminada la guerra con Austria, hallamos a Verdi nuevamente en París. Por segunda vez, tratándose como en 1855 de una Exposición Universal, se había solicitado al glorioso maestro italiano una ópera nueva, de grandes proporciones. Los libretistas elegidos: Méry y Du Locle, se inspiraron, esta vez, en el **Don Carlos** de Schiller.

Mientras el compositor atendía a los ensayos, recibió la triste noticia de que el humilde autor de sus días, Carlos Verdi, había fallecido en Busseto (15 de Enero). (7) El maestro, durante toda su vida, había sido siempre un excelente hijo, sin que la ebriedad de la gloria alterara sus sentimientos: su amor filial no fué nunca vencido por la vanidad o la ingratitud, por lo que, la aciaga noticia hirió profundamente su alma, en la que dos cicatrices habían dejado ya un surco doloroso; las muertes de su primera esposa y de la madre.

Sin embargo, el contrato por el **Don Carlos** apremiaba, y no había más que resignarse. La ópera, convenientemente ensayada, (8) pudo ejecutarse puntualmente el 11 de Marzo de 1867, con los intérpretes: Sass, Guéymard; Faure, Morère, Obin, David y Castelmary. La expectativa fué enorme: con-

currió al "Lyrique" la "fin fleur" de la sociedad parisiense, empezando por el Emperador y su consorte. El éxito, bueno en general, fué contrastado; debido, según parece, a más de la pesadez de la obra, a un desaire de la Emperatriz. (9)

Don Carlos, que no tuvo la virtud de conquistar completamente al auditorio del estreno, es la ópera más grandiosa escrita por Verdi. Concebida con notable amplitud, sus proporciones exceden, empero, a veces, los límites que el teatro impone. Este desequilibrio se debe, en primer término — como hemos observado en otro punto de este escrito — a la característica de las óperas cortadas según el modelo de la "grand opéra" francesa en 5 actos. Lenta y prolija, no consiente que la acción dramática proceda con soltura. El defecto se refleja, como es natural, en la música, que nos resulta triste, solemne y fríamente magnilocuente, lo que explica su falta de popularidad.

Podríase objetar que, al fin y al cabo, la fría y lúgubre solemnidad que advertimos, responde perfectamente a la época de terror que ilustra, es decir, a la Inquisición española que ha aplastado los cuerpos y las conciencias de su tiempo. La objeción no sería disparatada, lo reconocemos, y nosotros mismos aceptaríamos ese punto de vista, mas — aparte de que no todos convendrían en él — hay que tener presente que durante la ejecución de un melodrama, nadie tendría tiempo de pensar en esas sutilezas.

Don Carlos, desde otros puntos de vista, es una partitura de mucho mérito. Ante todo, tenemos en ella una nobleza general de forma, superior al de las obras que la precedieron, que se basa en un primoroso instrumental; luego, — como ya dijimos — aparece evidente en algunas de sus partes una innovación músico-dramática que se aparta de los viejos cánones y que el maestro, poco a poco, venía desarrollando desde un par de óperas atrás. Ha habido quién ha negado a esta ópera el don divino de la melodía: lo que no es cierto o por lo menos inexacto. En **Don Carlos** hay melodía de sobra, tan cuantiosa como en cualquier producción verdiana; lo que sí, su índole no es siempre espontánea, como ocurre con la mayoría de las inspiraciones del autor: se nota de vez en cuando cierto esfuerzo, que no alcanza a ser compensado con la mayor excelencia de la orquestación.

Verdi esperaba de esta obra un éxito mayor del que obtuviera, (10) y lo confesó sinceramente al célebre director de orquesta Ángel Mariani, quien había asistido a las representaciones del "Lyrique". Ese maestro le prometió que dirigi-

ría la ópera en el "Comunal" de Bolonia, asegurando que las cosas cambiarían radicalmente. Así fué en efecto: (11) supo dirigir el espectáculo con tanta habilidad e infundir tanto calor a las partes menos vitales, que por un período bastante largo popularizó la ópera.

Hoy día, las cosas volvieron más o menos al punto de partida; la ópera se representa de vez en cuando con buen éxito, pero sin entusiasmos. Hay tres ediciones del melodrama: la original en 5 actos con bailables, otra, también en 5 actos, sin bailables y la definitiva en 4 actos.

Rossini nos ha dejado una opinión escrita sobre el **Don Carlos.** Es sabido, que el cisne pesarés no fué muy pródigo en alabanzas para con los grandes músicos contemporáneos (exceptuado quizá a Bellini), y que Verdi fué blanco a menudo de sus sarcasmos. No obstante, en una carta remitida desde París al editor Tito Ricordi, el 21 de Abril de 1868, escribía: "... Sé que **Don Carlos** gustó muchísimo en Milán; me alegro por usted y por Verdi. Diga a este último, si es que vuelve a París, que se haga pagar mucho, pues es el único que pueda componer una **Grand Opéra** (que los demás colegas me perdonen)..."

No se equivocó. La "gran ópera" vino con **Aida,** pero el afamado músico no tuvo el placer de comprobar la exactitud de su pronóstico, pues falleció antes, en 1868.

A los cuatro meses del estreno de **Don Carlos,** el maestro sufrió otra desgracia. El suegro Antonio Barezzi, su mecenas de Busseto, bienhechor, amigo y segundo padre, se hallaba moribundo. Verdi corrió inmediatamente a su cabecera, pero el caso estaba perdido: el enfermo agonizaba. Entonces, en un arranque de sublime extravío que sería delito profanar analizándolo, el maestro fué al piano y tocó el famoso coro de **Nabucco: Va' pensiero sull'ali dorate.** El moribundo le miró intensamente y cogiéndole una mano exclamó: — ¡Oh, mi Verdi... mi Verdi!... — últimas palabras que pronunció, antes que su bella alma transmigrara a regiones más inmateriales.

Verdi, ante la sucesión tan fulmínea de dos graves desgracias, escribía a un amigo: "... Éste es para mí un año maldito, como fué el 1840..."

La Forza del Destino
(1862)

De esta ópera, retocada a los seis años de su aparición, repasaremos la partitura definitiva de 1869.

La **sinfonía** es la más popular de cuántas ha escrito el maestro; popularidad muy merecida, pues, en realidad, es muy hermosa. Su estructura sigue la forma de las viejas sinfonías que reunían los motivos descollantes de la ópera. Se inicia con seis toques de **mi** bien **marcados** y separados en grupos de a tres. Después de una pausa, empieza un movimiento **agitato** que podría definirse el "motivo conductor" de Leonor, y que se oye de vez en cuando en el transcurso de la obra (**aria** de soprano, acto II). A continuación, se repiten los toques de **mi**, luego el **andante** reproduce el **motivo** del **dúo** del IV acto (tenor y barítono), al cual sirve de contrapunto el movimiento **agitato** mencionado. El **andante mosso** que se oye ahora, es una peregrina melodía (**aria** de soprano, acto II) desarrollada en 15 compases, al final de los cuales un pasaje orquestal que elabora el motivo del **allegro agitato** de apertura, sirve de unión al **allegro brillante** (**cabaletta** de Leonor, **dúo** con el bajo, acto II). Sigue el motivo del bajo del mismo **dúo**, luego la **sinfonía** termina con un movimiento vertiginoso, de arrebatador efecto.

ACTO I: Es breve, sirviendo de **prólogo.** Digamos en seguida que se desarrolla con flaqueza, sin grandes bellezas musicales. (12)

La primera escena entre el marqués de Calatrava (bajo) y su hija Leonor (soprano), dándose recíprocamente las "buenas noches", antes de retirarse a sus aposentos, lo demuestra a las claras. Al quedarse sola con la camarera Curra, la soprano canta una **romanza: Me pellegrina ed orfana** cuya primera parte interesa poco; algo mejor la segunda, en **fa mayor: Ti lascio, ahimè, con lacrime,** sin lograr asimismo la suficiente expresión. Con la llegada furtiva de Don Álvaro (tenor), quien se propone llevarse a su amada contra la voluntad del padre de la misma, tenemos un **dúo** (t, s) en **mi bemol mayor: Ah per sempre, o mio bell'angiol.** En otras circunstancias análogas, Verdi ha sabido conmovernos mucho más. No obstante, el **cantabile** en **si bemol mayor: Pronti destrieri di già ne attendono** es bueno; lo que no podemos decir del **allegro: Seguirti sino agl'ultimi confini della terra.**

El marqués de Calatrava, acompañado de dos sirvientes, sorprende a los amantes. Esta escena sirve de final del acto, y salvo la frase de tenor: **Pura siccome gli angeli,** no hay nada en él verdaderamente inspirado. Lo demás, el epílogo, con la muerte del marqués herido de un tiro salido accidentalmente de la pistola que Don Álvaro arroja a sus pies para

demostrarle que no tiene ideas delictuosas hacia él, es pobre cosa. La música, ya sea por exagerado deseo de síntesis o bien por aridez inventiva, no está a la altura del drama, por lo que la terminación del acto es indecisa.

ACTO II: Una posada en la aldea de Hornachuelos (España). El acto se abre con algunos compases de **coro,** a los que sigue una **seguidilla** de mucho brío, bailada por campesinos y mulateros. Los **parlanti** de toda esta escena tienen relieve y se hallan sostenidos con eficacia por la orquesta. A la **canzone** de la gitana Preciosilla (contralto): **Al suon del tamburo,** contesta el **coro: É bella la guerra.** No advertimos aquí primores artísticos, mas, en cambio, los caracteres responden bien a los personajes.

Lo que viene a continuación, cambia bruscamente de índole; a la algazara sucede un trozo místico: la **plegaria** interna de peregrinos, que nos da una magnífica prueba del genio verdiano: está escrita para cinco partes principales y diez de **coro,** con superior pericia e inspiración. De mediano interés, la escena siguiente. Una **ballata** de barítono (Don Carlos de Vargas, hermano de Leonor): **Son Pereda, son ricco d'onore,** nos ofrece una cantinela bien rimada, pero no es más que un canto simpático poco consentáneo con la letra dramática. Última escena de esta primera parte del acto, es un **coro** general que los personajes van cantando al retirarse, después de haber bailado por última vez. Hay en ella movimiento y originalidad.

Mutación: Iglesia de la "Virgen de los Ángeles" con anexo convento, ubicados en un terreno montañoso, de altas rocas y precipicios. Aparece Leonor, vestida de hombre, con botas y ancho sombrero (¡romanticismo!). Un breve **preludio** repite el lúgubre movimiento orquestal oído en la **sinfonía.** Hermosos los **recitados** de soprano, que preceden al **aria** de la misma: **Madre, pietosa Vergine,** un canto muy expresivo especialmente en su segunda parte: **deh! non m'abbandonar,** otra de las melodías oídas en la **sinfonía.** Un **coro** interno de frailes, con acompañamiento de órgano, une sus plegarias a las preces de Leonor, volviéndose un **concertante** de mucho mérito. Al tocar la campanilla del convento, sale a abrir un original tipo de monje que Verdi se complació en describir musicalmente.

Permítasenos aquí una breve digresión: en el drama, este personaje está demás, a no ser que se haya hecho figurar

por antítesis, poniendo lo cómico al lado de lo trágico para que lo último resaltara con mayor fuerza, lo que — a nuestro parecer — no se ha conseguido. Era también la primera vez que Verdi se entretenía en crear una psicología musical bufa (la tentativa de **Un Giorno di Regno,** a más de ser lejana, no cuenta, y el "paje" de **Un Ballo in maschera** es parte brillante). Hay que reconocer que el "tipo", fuera de la oportunidad dramática, le resultó espléndidamente. El fraile refunfuñador, perezoso, maldiciente, amante de la vida sin molestias, tal cual se encuentra a menudo en la vida real, lo hallamos encarnado perfectamente en Fray Melitón.

Los pocos compases del barítono cómico (Melitón): **Chi siete?** etc. y un corto monólogo de Leonor, anteceden a la **scena** y **dúo.** En la primera, un diálogo del padre guardián con el franciscano, pone de relieve el carácter cómico del segundo, hasta que se inicia el gran **dúo** de soprano y bajo,, inspiradísimo, rico de cuantiosa melodía. Lástima que es quizá algo largo, pues reune en sí puede decirse, tres dúos en uno. Empieza con las palabras del bajo: **Venite fidente alla croce,** seguidas del **andante mosso** de soprano: **Più tranquilla l'alma sento,** sobre un sugestivo acompañamiento; luego, después de la contestación del bajo: **Guai per chi si lascia illudere,** las voces conciertan con envidiable espontaneidad en el **cantabile: Chi può legger nel futuro.** A continuación de algunos **recitados,** la frase de soprano: **Se voi scacciate questa pentita** nos recuerda los acentos entrecortados de Alfredo en el **concertante** de **Traviata.** Cuando Leonor abraza la cruz que se irgue frente a la iglesia, exclamando: **É questo il porto,** la música refleja realmente un arranque del ánimo: el trino que la acompaña es de bello efecto. El bajo contesta con solemnidad; **A te sia gloria, o Dio clemente,** luego las voces vuelven a concertar. Al **cantabile** del Padre guardián: **Sull'alba il piede all'eremo,** sigue un delicioso canto de la mujer, sostenido por las arpas, que hemos oído también en la **sinfonía: Tua grazia, o Dio,** al cabo del cual las dos voces conciertan por última vez.

Henos al segundo **final:** una de las páginas sobresalientes de la ópera. Representa el interior de la iglesia, con los frailes del convento reunidos alrededor del Padre guardián y de Leonor. Esta última, en expiación de sus culpas, irá a vivir en una gruta. El Superior, delante de los religiosos, la autoriza a hacerlo, invocando la maldición del cielo sobre quien intentara violar la soledad a la que se condena la penitente. La escena se divide en dos partes bien diferentes:

la primera se abre con graves acordes del órgano, alternados con la orquesta; la invectiva del bajo (a la que contesta el **coro)** es magnilocuente, apoyada con un movimiento orquestal de **tresillos picado-ligados** que insiste durante casi 25 compases, hasta llegar a las palabras: **incenerisca l'empio mortale** etc., sostenidas por **escalas ascendentes y descendentes** de mucha fuerza. La sonoridad del trozo va aumentando poco a poco hasta alcanzar al máximo, para luego pasar al **pp. sottovoce** de la segunda parte, de extremada belleza. Una vez más Verdi nos demuestra su genio multiforme, pasando bruscamente de un sentimiento a otro opuesto: de la maldición aterradora del primer cuadro, a la plegaria llena de esperanza del segundo. Al iniciarse el **adagio: La Vergine degli Angeli,** la sensación que el oyente experimenta es grande, bien que no se hayan empleado medios excepcionales para conseguirlo. Basta una suave melodía, apenas acompañada con un sencillísimo movimiento de **tresillos picados.**

ACTO III: El menos orgánico de todos los actos de la ópera, es éste. Figuran en él demasiados personajes secundarios que podrían muy bien suprimirse, haciendo del cuadro un conjunto de trozos, a veces buenos, otras mediocres, sin unidad alguna de acción. De modo que, — salvo unos pocos fragmentos poderosamente dramáticos — las varias partes que componen el acto carecen de nexo lógico, y el carácter de las mismas se acerca más al de la opereta que al de la ópera seria.

La acción pasa en Italia. Bosque en los alrededores de Velletri (prov. de Roma). El **coro** interno de apertura: **Attenti al gioco,** sin ser malo, no sale de lo común. Sigue un **solo** de clarinete, interesante como música, pero cuyo **cantabile,** expresivo al principio se pierde luego en agilidades convencionales que lo desvían de la razón dramática. (13) Hermosa la conocida **romanza** de tenor, en **la bemol mayor: Oh tu che in seno agl'angeli,** de patética melodía, precedida de **recitados** y frases **cantabili** expresivos. Lo que sigue, una **scena** de tenor y barítono (Álvaro y Don Carlos) no ofrece nada excepcional; sin embargo, el **andante maestoso** final: **Amici in vita, in morte** no deja de ser un canto simpático.

Mutación: Salita de un oficial del Estado Mayor español. La **batalla** que se está combatiendo a lo lejos, y que los oficiales siguen con sus anteojos, no ha sido descrita con eficacia. Ante todo, la acción es de tan corta duración (¡apenas unos segundos!) que no puede absolutamente dar la idea de

un combate, y luego el elemento descriptivo es deficiente. Lo que, en cambio, puede llamarse genial, es el **dúo** de Don Álvaro herido y Don Carlos de Vargas: **Solenne in quest'ora giurarmi dovete,** uno de los más populares del maestro. Las frases del tenor, a las que contesta el barítono, preceden al inspirado **andante** repetido dos veces: **Or muoio tranquillo,** a cuyo final las dos voces conciertan peregrinamente. La exquisita melodía está sostenida en orquesta por un movimiento uniforme, sugestivo a la par que sencillo.

Al quedarse solo, el barítono canta un **aria: Urna fatale del mio destin,** precedida también de eficaces **recitados.** Esta **aria** es de vastas proporciones y resulta fatigosa. Empieza con un **andante** que, exceptuada la **cadencia** que es convencional y un tanto vulgar, puede considerarse espontáneo, y termina con un **allegro** repetido dos veces: **Egli è salvo!,** en el cual no es difícil reconocer al Verdi impetuoso de la primera manera.

Mutación: Campamento de tropas en las cercanías de Velletri. La **ronda: Compagni sostiamo,** no carece de interés. El cuadro siguiente: reconocimiento de Don Carlos y duelo de éste con el seductor de su hermana e involuntario matador del padre, es una escena de gran efecto dramático, pero hoy día se suprime casi siempre para evitar fatigas excesivas. La escena se compendia en un **dúo** de grandes proporciones, rico de melodía y fuerza dramática: **Sleale! Il segreto fu dunque violato?**

A continuación, tenemos la descripción de un campamento militar de aquella época (siglo XVIII). Los elementos heterogéneos que lo componen, llenos de vida y color, corresponden a un sinnúmero de partes: un **coro** de soldados: **Lorchè pifferi e tamburi,** las estrofas de la gitana que adivina la suerte: **Venite all'indovina,** una pequeña **aria** de un vendedor ambulante, con **coro: A buon mercato chi vuol comprare,** (al 16.o compás hay reminiscencia del **coro** de las carcajadas de **Un Ballo in maschera),** otro **coro: Pane, pan per carità,** la brillante **tarantella** y **coro: Nella guerra è la follia,** el estupendo **sermón** de Fray Melitón: **Toh, toh!... Poffare il mondo!...** (hermosa página de música bufa) y el **coro** final: **Rataplan** que, lo decimos francamente, no nos gusta. El canto confiado a Preciosilla no es malo, pero las demás partes del **coro,** que se limitan a acompañar imitando con sus: **plan, rataplan, plan, plan,** los toques de tambor, nos resultan grotescas.

ACTO IV: Patio del convento de la Virgen de los Ángeles. Fray Melitón, rezongando, distribuye sopa a los pobres, hasta que, acosado por ellos, agotándosele la paciencia, da una patada a la caldera y manda al diablo a sus parroquianos. La música de este cuadro no podría ser ni más original ni más verdadera; el conjunto resulta una pequeña obra maestra, tanto por lo que se refiere a las partes del **coro,** como a los **solos** del barítono cómico. Adviértase, entre muchas bellezas, la exclamación del fraile: **Io perdo la pazienza,** la fácil melodía: **Sì, sì ma in otto giorni,** y el magnífico final: **Il resto, a voi, prendetevi.** En el **dúo** siguiente, entre el mismo Fray Melitón y el Padre guardián: **Saranno i disinganni,** la inspiración sigue conservando inalterado el carácter de los personajes. Otro tanto puede decirse de la corta **scena** entre Don Carlos de Vargas (quien se presenta al convento pidiendo ver al Padre Rafael (Don Álvaro) y Melitón que le abre la puerta.

En el **dúo** de tenor y barítono que oímos ahora, hallamos la hermosa melodía incluída en la sinfonía. El episodio de la bofetada, con la que D. Carlos provoca a batirse al ex militar, es eficaz y dramático; violento el **allegro presto: Ah segnasti la tua sorte!** que cierra la primera parte del acto.

Mutación: Gruta habitada por Leonor, y terreno montañoso adyacente. El **aria** de soprano: **Pace, pace, mio Dio,** que el maestro denomina **melodía,** debido probablemente a su inusitado desarrollo, es un trozo de grandes méritos.. Los 17 compases orquestales de introducción, repiten por última vez el **motivo conductor** de Leonor, luego se inicia el canto de ésta, apoyado con las arpas: 52 compases de envidiable espontaneidad. Por deber de imparcialidad, empero, haremos notar que advertimos aquí cierta reminiscencia del **Ave María** de Schubert. No se trata ciertamente de un verdadero plagio, pues el genio de Verdi no necesitaba recurrir a ese medio, sino más bien de un recuerdo inconsciente. Los dos trozos, en efecto, tienen el tono, el tiempo y tres notas de una **cadencia** iguales, y parecida una bajada de semitonos.

El epílogo del truculento drama, en que la entera familia del marqués de Calatrava muere víctima de la pretendida inexorabilidad del sino: primero el padre, asesinado involuntariamente, luego el hijo en duelo y, por último, la hija herida por el hermano moribundo, se compendia en una **escena** y **terceto** (t, s, bajo): **Non imprecare; umiliati.** Inútil decir que la música está escrita en la forma palpitante que Verdi sabe

emplear en los grandes momentos. Al llegar al **cantabile: Lieta poss'io precederti,** la situación dramática es análoga a la del final de **Trovatore,** y, como allá, conmovedora. Después del postrer grito de Leonor que muere, los violines, en **8.ª alta y tremolo,** repiten el último triste canto extremadamente **piano,** mientras el telón va bajando lentamente.

Don Carlos
(1867)

Aunque consignamos la fecha 1867, la partitura del **Don Carlos** que nos disponemos a examinar, corresponde a la edición definitiva en 4 actos, estrenada en 1884.

El corto **preludio** de apenas 25 compases, no sirve más que de introducción al **coro** interno de frailes, con el que se abre el primer acto. El telón se levanta inmediatamente.

ACTO I: Claustro del convento de San Justo, capilla y tumba de Carlos V. Desde la capilla se oye el grave salmodiar de los frailes: **Carlo il sommo Imperatore,** destacándose de vez en cuando la voz de uno solo de ellos (bajo). La música responde perfectamente al concepto de las palabras, o sea, a la futileza de las cosas humanas. Trece compases de orquesta preparan los **recitados** de Don Carlos (Infante de España, tenor): **Io l'ho perduta** etc., a los que sigue una hermosa **romanza** del mismo: **Io la vidi e il suo sorriso,** a cuyo final, entre bastidores, vuelve a oírse la voz del fraile. Toda la escena del Infante y su fiel súbdito el marqués de Posa (barítono), amigo y colaborador en la rebelión de Flandes, a quien confiesa su amor a Isabel de Valois con la que su padre Felipe II se ha casado, es rica de acentos ora dramáticos, ora sentimentales. El **a due** del **allegro assai moderato: Dio che nell'alma infondere,** reproduce un aspecto conocido de las composiciones verdianas. Se repite dos veces, interrumpido por algunos compases del **coro** de la primera escena, para luego terminar con el grito: **Libertà!.**

Segunda parte: La princesa Eboli (m-soprano) y su corte en un jardín cerca del claustro de S. Justo. Un encantador **coro** de mujeres (I.as, II.as y III.as sopranos): **Sotto ai folti, immensi abeti,** espléndidamente elaborado en orquesta, precede a la **canción del velo,** uno de los trozos más conocidos de esta ópera. La princesa canta estrofas amorosas: **Nel giardin del bello saracin ostello,** mientras su paje la acompaña con la

mandolina. Lánguida a la par que voluptuosa, esta hermosa **canzone** es un ejemplo del alto grado de expresión al que llega el arte de Verdi cuando se afina. Las vocalizaciones que en ella oímos, lejos de ser inoportunas como en otras circunstancias, responden bien al significado de las palabras. Se habla aquí de una almea cuyas formas divinas están cubiertas con un velo, y, en realidad, la sensación que el oyente experimenta, es de algo sumamente sutil, impalpable, etéreo. El canto, bisado, lleva intercalados entre sus dos partes y al final, algunos compases del **coro,** Eboli y Rodrigo (barítono), en los que los **parlanti,** de admirable naturalidad, se alternan con un instrumental de los más primorosos. Sirva de ejemplo, la elegante frase de Eboli: **Che mai si fa nel suol francese?**

En la **romanza** de barítono: **Carlo ch'è sol il nostro amore,** el **cantabile** es afectuoso, como asimismo las partes de las dos mujeres. A igual altura de excelencia, se mantiene la escena en que el Infante suplica a la Reina que interceda ante el Rey para que le mande a Flandes. La imploración de Don Carlos empieza con un **allegro agitato: Quest'aura m'è fatale,** de notas casi solemnes, que luego se vuelven suplicantes y desesperadas. Sería muy largo analizar en todas sus partes, para hacer resaltar las bellezas, el **dúo** que oímos ahora, entre la Reina y su hijastro. La melodía se halla esparcida con prodigalidad en acentos dramáticos, patéticos, de profundo dolor y de pasajera felicidad. En este trozo hay muy poco de convencional; está escrito con la mayor libertad artística, sin que el elemento lírico sea obstáculo al dramático. La exclamación melancólicamente apasionada: **Perduto ben, mio col tesor,** que el tenor profiere a los pies de su amada, baja al alma.

Aparece en la escena el Rey. Celoso de ver a Isabel sola, pregunta a las damas a quién de ellas le tocaba el turno de hacerla compañía. Como consecuencia de la infracción a la orden real, la condesa de Aremberg cesa de ser dama de corte. El episodio está tratado con suma concisión, pues se reduce a los recitados de Felipe II y a la exclamación de estupor del coro, en un solo compás. La Reina consuela a su dama por el grave castigo que acaban de infligirle, en la hermosa **romanza: Non pianger, mia compagna,** a cuya terminación el **coro** concierta con las palabras: **Spirto gentile e pio.**

El último cuadro del acto, **scena e duetto,** contiene también partes notables. Se inicia algo indeciso, pero la debilidad es de corta duración. Bastante expresivo el **allegro: O' Signor, di Fiandra arrivo,** con la conversación de los dos per-

sonajes sobre el modo de gobernar los pueblos, hasta llegar a la exclamación de Rodrigo: **O Re! non abbia mai di voi l'istoria a dir: Ei fu Neron!**, sostenida por un sombrío **tremolo pp.** de las notas más graves de la orquesta. Luego, a través de un **allegro** de barítono: **Quest'è la pace** etc. y la contestación del bajo, llegamos al estupendo **ancor più mosso: Tu che sol sei un uom, fra lo stuolo uman,** en el que se oyen dos frases inspiradísimas, una de bajo y otra de barítono. La escena concluye con la exclamación casi en prosa de Felipe II a su cortesano: **Ti guarda dal Grande Inquisitor!** repetida **pp.** y **f.**, después de la cual, la orquesta, **ff.**, ejecuta el motivo dominante.

ACTO II. Primera parte: Jardines de la Reina, en Madrid. Al hermoso **preludio,** sigue una **escena, dúo** y **terceto.** En la edición en 5 actos, antes de estos trozos, figuraba también un **coro** y el **baile de la Reina** que aquí se han suprimido; los que — según nuestro parecer — tenían partes de mérito, como ser el **vals** y el **galop.** La supresión obedece, posiblemente, no a deficiencias musicales, sino más bien al deseo de reducir la mole del melodrama. El **dúo** de Don Carlos y Eboli, simpático melódicamente, tiene poca importancia como desarrollo. De grandes proporciones, en cambio, el dramático **terceto** que le sigue (t, s, barítono), rico de eficaces **parlanti,** de la poderosa frase de m-soprano: **Io son la tigre al cor ferita,** y del **allegro** final: **Trema per te, falso figliuolo,** de gran efecto, aunque un tanto común. Después de los **recitados** de Don Carlos y de Rodrigo, mientras el primero, confiando en la amistad del segundo, le entrega secretos documentos de estado, la orquesta, con toda su sonoridad, ejecuta la melodía del "juramento" que ha servido ya de conclusión al primer acto.

Segunda parte: Este vasto cuadro, reproduciendo un "auto de fe" en una plaza de Madrid, es de lo más grandioso que ha dado el melodrama, no solamente en la producción verdiana, sino en todo el repertorio. (14) El conjunto, magnilocuente y solemne, es sin duda una de las pruebas más completas del genio de su autor. El técnico admira, el profano — conquistado por la fuerza avasalladora del trozo — aplaude entusiasmado.

Nos permitimos transcribir lo que al respecto ha escrito el afamado músico-crítico A. Soffredini; nos parece el análisis más exacto y sucinto de cuántos se han escrito. Intercalaremos tan sólo, entre paréntesis, algunos agregados.

"La apertura es un originalísimo movimiento de notas " **ribattute** de magnilocuencia que se impone; después de doce " compases orquestales, entran las voces del coro (pueblo y " frailes: **Spuntato ecco il dì d'esultanza,)** con un diseño ma- " jestuoso, lleno de luz, a continuación del cual hallamos un " hermosísimo **passo a imitazione** que conduce a la "réprise", " enriquecida, ahora, con escalas velocísimas de la orquesta; " luego empieza el cortejo, en **tono menor,** de ritmo **staccato** " **(Il dì spuntò, dì del terrore,)** sobre el cual el coro de **bajos** " pronuncia breves frases como habladas, durante doce com- " pases; pasando a **sol,** se delinea un canto estupendo, ver- " dadero destello genial, dulcísimo, sensible, y sobre el que, " a la manera de pedal, el coro de bajos continúa sostenién- " dose sobre un solo **re.** Lo que prepara, con mucha natura- " lidad, la vuelta de la frase **a imitazione,** que ahora concluye " realmente, usando uno de esos procedimientos que hemos " hallado a menudo en Verdi. El cortejo propiamente dicho, " asumiendo la forma de una **marcha solemne,** principia con " una especie de **entrada,** en la que se alternan frases majes- " tuosas de la orquesta con la banda, luego ésta entona una " melodía que, por riqueza de inspiración, espontaneidad y " carácter, creo que tenga pocas rivales. Esta primera parte de " doce compases es en **la menor,** lo que hace resultar de efec- " to inesperado y arrebatador la repetición de la misma parte, " ahora para orquesta, en **do mayor.** El **più animato** modula " con facilidad admirable, y yo creo que hay pocos ejemplos " tan grandiosos como cuando, con la mayor naturalidad, se " vuelve a la primera frase del trozo (coro: **Spuntato è il dì)** " enriquecido con un instrumental vigorosísimo; luego el mo- " vimiento se acelera, el desarrollo se delinea más amplio " aún, resuenan las trompas, y la marcha concluye echando " un último resplandor, un último grito de magnilocuencia, de " la cual Verdi ha dado aquí el ejemplo más acabado.

"Un coro a seis partes de voces solas **(Schiusa or sia la " porta del tempio!),** otro fragmento orquestal y varios **reci- " tados,** preceden al coro de diputados flamencos **(Sire, no, " l'ora estrema ancor non suonò),** uno de esos trozos de mú- " sica dignos de Handel o de Bach, una maravilla, un mila- " gro de inspiración y genialidad.

"El Rey contesta con una frase agitada de ocho com- " pases, **(A Dio voi foste infidi)** después de los cuales entran " todas las partes, como por fragmentos, entrecortadas por " el canto del Rey y de los frailes. Desde este punto, la com- " posición verdiana adquiere tales proporciones técnicas que

"es imposible seguirla: son doce partes verdaderamente rea-
"les, que forman un conjunto terriblemente fónico...

"La última parte de este final contiene varias "répri-
"ses", pero siempre interesantes por nuevos coloridos or-
"questales; el canto interno es angelical **(Volate verso il**
"**ciel, volate, povere alme,)** dando a la situación una fisono-
"mía ideal, mística; las arpas sintetizan la idea del maestro,
"y el acto en que ha brillado tanta potencia, se cierra
"de la manera más suave y más tierna, coronándose de tal
"modo, más dignamente que nunca, la que yo y otros llama-
"mos la página más completa del talento de Verdi..."

ACTO III Primera parte: En los 33 compases de la **introducción** o **preludio,** a más del melancólico canto confiado al violoncelo, llama la atención la delicada armonización. Felipe II ha velado toda la noche en su gabinete: amanece. Durante las horas de insomnio, ha meditado sobre su triste vida: la reina Isabel nunca le amó y el hijo está tramando una rebelión en Flandes. El **monólogo** es uno de los más hermosos que posee el teatro melodramático; cortado de la misma manera que los de la vieja ópera, con la repetición del **cantabile,** difiere, no obstante, de ellos por lo complejo de la orquestación. Ya no es la clásica melodía de antaño que, aun inspirada, se nos presenta sola, desnuda, sobre un simple acompañamiento que llena apenas su secundaria misión, sino un canto igualmente rítmico, pero que se mueve en una atmósfera de armonía que lo completa con sus esfumaduras y sus sombras. Veamos las partes: los **recitados: Ella giammai m'amò,** de punzante eficacia, preparan el **andante mosso,** en **re menor: Dormirò sol nel manto mio regal,** apoyado con un **la** agudo de extraño efecto; luego, al llegar a las palabras **Se il serto regal,** el canto se explaya sobre un movimiento uniforme de **seisillos** que le imprime un carácter magnilocuente. Después de unos **parlanti,** sostenidos en orquesta por **seisillos arpegiados,** se vuelve al **cantabile,** cuyo final resuelve en **mayor** con otros **parlanti,** mientras la orquesta ejecuta en **tremolo** la segunda parte del **aria,** terminando con un **arpegio.**

El Gran Inquisidor se presenta al Rey, quien lo ha llamado para consultarle respecto al castigo que ha de infligir al hijo por su traición. El Inquisidor le contesta que venza sus escrúpulos paternales y que le haga ajusticiar; y pide, además, la cabeza del marqués de Posa, que es otro de los conjurados. Este terrible abocamiento se compendia en el

gran **dúo** (dos bajos): **Il grand'Inquisitor!**, en el que la fuerte fibra musical del maestro hace vibrar los acentos sombríos, dolorosos y profundamente dramáticos de su lira trágica. Es notable la forma dialogada del trozo.

Sigue otro interesante **dúo** de soprano y bajo (Reina y Rey), que se vuelve **cuarteto** con la entrada de la m-soprano (princesa Eboli) y del barítono (D. Rodrigo): **Ah Sii maledetto, sospetto fatale.** El conjunto es robusto.

La primera parte del acto termina con la escena en la que la princesa Eboli pide perdón a la Reina por haberla acusado de adulterio ante su marido, impulsada por los celos. El **aria** de m-soprano: **O don fatale, o don crudel,** contiene partes de mérito: al llegar al **più mosso,** bajo las palabras: **Versar sol posso il pianto,** la orquesta imita el sollozo; al **molto meno: O mia Regina, io t'immolai** la melodía es muy expresiva, y el **più mosso** final, de efecto semejante al de otras situaciones análogas.

Segunda parte: La componen dos escenas solas: la muerte del marqués de Posa, asesinado durante la visita que hace a Don Carlos en el calabozo, y el motín del pueblo que asalta la cárcel para libertad al Infante. En la primera escena, después de algunos **recitados** de tenor y barítono, tenemos el **andante** en **mi bemol** del segundo: **Per me giunto è il dì supremo,** exquisito **cantabile** que llegando a las palabras: **No, fa cor, l'estremo spiro** alcanza a la más alta expresión del dolor; el otro canto, en **re bemol: Io morrò, ma lieto in core,** que viene a continuación de los **parlanti** de ambos personajes, es más genial aún. La suave melodía se repite dos veces sobre un acompañamiento **arpegiado,** conmoviendo profundamente.

Un **coro** del pueblo, mientras el toque de las campanas incita a la rebelión: **Ciel! Suona a stormo!** y los declamados del Rey y su séquito formado por los Grandes de España, el Inquisidor, el Conde de Lerma y Eboli, cierran el acto.

ACTO IV: Es el más breve de todos. El mismo escenario del I°. A los 13 compases orquestales se levanta el telón, y la **introducción** continúa con otros 22. El **aria** de Isabel, arrodillada ante la tumba de Carlos V: **Tu che le vanità conoscesti del mondo,** no carece de sentida melodía, pero, en conjunto, nos parece más bien una página buena que bella. En cambio, en el **dúo** siguiente en que Don Carlos se despide para siempre de su madrastra, la inspiración es constante y elevada. La situación dramática es difícil por las pasiones

que en ella se agitan; no obstante, el músico la afronta decididamente y la resuelve con eficacia. Repárese en el genial **assai sostenuto: Ma lassù ci vedremo in un mondo migliore.**

Con la entrada de Felipe II, el Inquisidor y los miembros del Santo Oficio, empieza la escena final. El Rey, ante el sacrificio de su hijo, quien se decide a alejarse para siempre de su madrastra a la que ama, estaría dispuesto a perdonarle, pero el Gran Inquisidor no quiere perder su presa y valiéndose de su terrible influencia, hace arrestar a Don Carlos para someterle al tribunal de la Inquisición. En el preciso momento en que los guardias quieren prender al Infante y éste se defiende con su espada, se ve el espectro de Carlos V. (15) Este elemento sobrenatural es de corta duración, y es bien que así sea, de lo contrario el efecto se malograría. Sabemos muy bien que el arte de Verdi no ha sido nunca proclive a lucubraciones metafísicas.

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) Los músicos encargados de representar a sus respectivas naciones, fueron: Verdi por Italia, Meyerbeer por Alemania, Auber por Francia y Sterndale Bennet por Inglaterra.

* *

(2) El **Himno** no se ejecutó en el "Kensington Palace" ni en el "Covent-Garden", debido a la manifiesta hostilidad del maestro Miguel Costa, quien formaba parte de la Comisión directiva. Ese señor, al cual se le reconocían — a pesar de todo — eminentes dotes de director, creíase merecedor de representar a su nación en lugar de Verdi.

* *

(3) A título de curiosidad, diremos que **La Forza del Destino** es la ópera de Verdi compuesta del mayor número de trozos: 35 en todo. En este sentido sería la más larga. Su duración, empero, no excede a la de otras obras de mayor mole.

* *

(4) **TAMBERLICK** (Enrique). Gran tenor romano, nacido en 1820. En su juventud vistió el hábito talar en el seminario de Montefiascone, pero pronto lo dejó para cultivar sus aptitudes de cantante que le harían descollar en el teatro de ópera.

Después de haber estudiado con los maestros Guglielmi y Borgna, se estrenó en el modesto teatro "del Fondo" (Nápoles) con la ópera **I Capuleti e i Montecchi** de Bellini. El éxito conseguido fué alentador y le abrió las puertas del "San Carlo".

De esa fecha empieza la ininterrumpida serie de triunfos, a través de los escenarios de la península y del "San Carlos" de Lisboa (1843), "Santa Cruz" de Barcelona, "Circo" de Madrid, "Covent-Garden" de Londres e "Imperial" de San Pe-

tersburgo. También cantó en la corte imperial de Rusia.

En 1856 inició una "tournée" por Sud América, visitando a las ciudades del Brasil, Buenos Aires y Montevideo. Luego regresó a Europa, presentándose en "Les Italiens" de París (1858) con ruidoso éxito. De Francia pasó nuevamente a Rusia (San Petersburgo), cuyo público le quería mucho. En 1868 cantó en Madrid. En los últimos años de su carrera volvió a las tablas de la "Opéra" de París (1874), cantando con Faure y Reval el **Guillermo Tell;** luego a Londres (1877) y otra vez a París.

En un principio, Tamberlick descolló tan sólo por su voz fenomenal (quedaron famosos sus **do** de pecho), pero luego se volvió también un buen actor.

Repertorio principal: **Otello** y **Guglielmo Tell** (Rossini), **Ugonotti, Roberto, Profeta, Dinorah** y **Africana** (Meyerbeer), **La muta di Portici** (Auber), **Don Juan** (Mozart), **Poliuto** (Donizetti), **Rigoletto, Trovatore** y **Forza del Destino** de Verdi

Falleció en París el 14 de Marzo de 1889.

* *

(5) La soprano Teresita Stolz fué luego una íntima amiga del maestro.

* *

(6) Fragmento de carta:

"... ¡La adquisición de esa manera de la Venecia me "ofende!... Comprendo las ganancias del momento, ¡pero no "veo más que nuestra vergüenza!..."

* *

(7) Verdi hizo inhumar al padre al lado de su madre, en el cementerio de Vidalenzo. Hoy se lee sobre la tumba este epígrafe del cav. Avanzi:

QUI RIPOSANO
CARLO VERDI E LUIGIA UTINI
DAI QUALI NACQUE
GIUSEPPE VERDI
ONORE DELLA MUSICA ITALIANA

* *

(8) En la mañana del día del estreno de **Don Carlos,** un mozo del hotel donde paraban Verdi y su señora, anunció la visita del maestro Capecelatro, el mismo del cual hemos narrado una anécdota referente a **Luisa Miller.** Como los lectores recordarán, ese músico tenía fama de "mala sombra". Verdi, acordándose de lo que le había ocurrido en 1849, quiso esquivar la visita diciendo al criado en voz alta: — Dile que no puedo atenderlo, que no estoy. — ¿Cómo, que no estás? — exclamó con voz estentórea, desde el vestíbulo, el terrible visitante. — No te pido más que un momento, para saludarte con un apretón de manos...

Verdi acababa de levantarse y se estaba lavando. Al oír la voz tan cerca de sí, se turbó, y la jarra que asía, escurriéndosele de la mano, fué a caer sobre el mármol del tocador, haciéndose añicos. El par de pantalones blancos que iba a estrenar, se empaparon completamente de agua, al mismo tiempo que se manchaban con algunas gotas de sangre brotadas

de una leve herida producida por los cachos de porcelana.

Entonces, fuera de sí por el incidente, Verdi se abalanzó contra el importuno gritando como un energúmeno, increpando y amenazando con los puños. El maestro Capecelatro, aturdido por esa escena extraordinaria, desapareció de un salto y desde ese día no se hizo ver más.

Verdi solía contar este hecho riéndose, y confesaba sinceramente que, después de lo ocurrido, le había dado remordimiento de haber tratado tan brutalmente a aquel pobre diablo.

❊ ❊

(9) Son conocidos los sentimientos ultra católicos de la reaccionaria Eugenia de Montijo, ex emperatriz de Francia. La noche del estreno de **Don Carlos,** dió evidentes pruebas de desagrado — volviendo las espaldas al público — durante el dúo de Felipe II y el Gran Inquisidor, cuando el primero exclama fastidiado: "Tais-toi, prêtre", y en la escena del motín, cuando el pueblo asalta la cárcel.

❊ ❊

(10) Fragmento de una carta dirigida al Senador Piroli:

"... Anoche, **Don Carlos** no tuvo el éxito que yo esperaba. Pudiera ser que en lo sucesivo mis exigencias quedaren satisfechas, mas no tengo tiempo de esperar y parto para Génova esta tarde..."

A los pocos días de despedirse Verdi de París, fué colocado en el "foyer" del teatro un busto conmemorativo suyo, obra de Dantan.

❊ ❊

(11) Teatro "Comunal" de Bolonia, 27 de Octubre de 1867. Intérpretes: Lucca, Fricci; Mandini, Graziani, Petit y Bagaggiolo.

❊ ❊

(12) Verdi lo sabía mejor que nadie. La noche del estreno en la "Scala", después de los entusiásticos aplausos a la sinfonía, conversando con un amigo, le dijo: — El primer acto no es más que un prólogo que sirve de presentación a los personajes, y tiene limitada importancia. Ya verás al público, indeciso, no saber cómo demostrar sus impresiones, creyendo posible un fracaso. Será un espectáculo curioso.

Así fué en efecto: terminado el acto, los espectadores miraban indiferentemente en torno propio o hacia arriba, sin saber qué hacer.

❊ ❊

(13) El por qué de esta anomalía, hay que buscarlo — posiblemente — en la amistad de Verdi con el afamado concertista de clarinete Ernesto Cavallini, para el cual fué escrito el **solo.** La "virtuosidad" del ejecutante se impuso a la razón dramática.

❊ ❊

(14) En el diario "La France", Prevost Paradol escribía:

"... Le final de cet acte améne un des ensembles les plus savamment disposés du drame lyrique moderne. Indi-

"péndamment du mérite et du bonheur que révéle le choix "des motifs, il y a du génie dans la coupe elle-même de ce "finale. On y voit apparaître successivement les moines aux "sombres accents, les Flamands aux allures franches jusqu'à "la rudesse, le peuple en liesse, sur la place publique, aux ap- "prêts d'un **auto de fe,** une lutte entre Philippe et son fils, dans "laquelle se joue la vie de l'Infant, et enfin la célébre et bri- "llante fanfare de Sax, placée sur la scéne et alternant avec "l'orchestre; tout cela est graduellement intoduit et finit par "se fondre dans une splendide unité dont l'esplosion souléve "la salle d'enthousiasme et la transportera, mieux connue, "jusqu'au délire. Est-il a la scéne beaucoup de conceptions "aussi vastes et qui agitent plus les âmes, les consciences et "les coeurs? L'emotion et l'intérêt sont portés aux comble par "l'art puissant qui préside a cette merveilleuse combinaison "d'effet de spectacle, de drame et de musique..."

* *

(15) Según la leyenda, la sombra de Carlos V erraba de noche por el monasterio de S. Justo, donde el emperador — héchose ermitaño — había fallecido.

XVIII

Muerte de Rossini. — Una misa de sufragio escrita por 13 de los más ilustres músicos italianos. — La misa no se ejecuta por la hostilidad de Mariani. — *Petite Messe* de Rossini. — Verdi retira su *Libera me*. — Apertura del Canal de Suez. — Un Jedive artista: Ismaíl-Bajá: — El teatro "Opéra" del Cairo. — Contrato con Verdi por un nuevo melodrama. — Mariette-bey, Camilo Du Locle y Ghislanzoni. — *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Faust*, *Africana* y *Mefistofele*. — Nuevas ideas y nuevas batallas. — Guerra franco-prusiana de 1870. — Contratiempos. — La "celeste" *Aida*. — Éxito grandioso. — Filippi y Reyer al Cairo. — Juicios disparatados de un crítico. — Opinión de Grieg. — *Aida* en los diferentes teatros. — Un rico tipo. — Verdi filósofo. — Un tenor que desafina. — El maestro Usiglio. — Inmortal vitalidad y belleza.

El 13 de Noviembre de 1868, el mundo musical estuvo de luto. Joaquín Rossini acababa de fallecer en París. El teatro melodramático perdía en él a uno de sus más geniales representantes, al más glorioso de los viejos maestros que habían servido, digamos así, de anillo de conjunción entre el siglo XVIII y el siguiente. Durante el primer cuarto del siglo XIX, ese genial y fecundísimo compositor fulguró tiránicamente sin que fuera posible a otras grandezas artísticas, no diremos adelantársele, mas ni siquiera colocarse a su lado. Después de 1829, año en que el maestro dió su adiós definitivo al teatro con la ópera **Guglielmo Tell,** en la plenitud de sus facul-

tades creadoras pues contaba apenas 37 años, otros operistas — siguiendo diferentes idealidades — fueron reemplazándole poco a poco: Meyerbeer, Bellini y Donizetti, hasta levantarse en el firmamento el astro verdiano, que lo inundó todo con su luz. Si los públicos europeos, durante la producción rossiniana, no hicieron más que soñar con su autor, cuando éste, por razonamiento o por pereza (probablemente por la segunda), se propuso no escribir más para las tablas, en sus 40 años restantes de vida inactiva, tuvo la amargura de constatar que sus óperas desaparecían paulatinamente del repertorio, hasta reducirse a un binomio o cuando más cuadrinomio: **Barbiere, Guglielmo Tell, Semiramide** y **Mosè,** al mismo tiempo que su nombre no sonaba ya, como un tiempo, entre los más afortunados. La popularidad de Rossini, en sus últimos años, no fué pues la fanática de otrora, pero su nombre — en cambio — se rodeó de una aureola luminosa, mixta de gloria y de enigma, que consintió al músico entrar aún vivo en el Olimpo de los elegidos.

Dijimos que el arte melodramático, con la desaparición de ese sublime cantor, se enlutó, y a la verdad no hay énfasis o exageración en lo dicho. Autores, ejecutantes y público se dieron cuenta de que una cuerda insubstituible de la lira musical se había roto para siempre, llevándose el secreto de su mágica fascinación. En toda Europa, con especialidad en su patria de nacimiento Italia y en la de adopción Francia, fué una emulación general para conmemorar al gran extinto. Verdi, cuyo espíritu artístico se caracterizó siempre por la más grande sinceridad de juicio y por la valuación imparcial del verdadero mérito en los que realmente lo poseían, exento como era de envidias o bajas pasiones, fué el primero en sentir la desaparición del Grande y en pensar en rendirle un homenaje digno de su fama. Tomó la iniciativa para que varios músicos célebres de la época cooperaran, cada uno con un trozo, a la formación de una **Misa de Requiem.** (1) Fueron elegidos 13 compositores y Verdi se reservó para sí el último fragmento, es decir, el **Libera me.**

Cualquier supersticioso que hubiera reparado en el número fatídico de los maestros, hubiera pronosticado un fracaso. Así fué en efecto: la **Misa** se escribió íntegramente, pero la ejecución que hubiera debido llevarse a cabo en la Catedral de San Petronio de Bolonia no tuvo lugar. El motivo — muy prosaico — hay que achacarlo una vez más a las vanidades humanas: el célebre director de orquesta Ángel Mariani, íntimo amigo de Verdi durante 30 años y luego acé-

rrimo enemigo, se ofendió al no verse incluído en el número de los compositores, y se opuso con toda su alma a que se realizara el generoso acto proyectado. (2) Igual resultado negativo obtuvo la propuesta de Verdi de ejecutar, en vez de la **Misa fúnebre,** la **Petite Messe** escrita por el mismo Rossini en 1863. Cada uno de los maestros retiró su parte y no se habló más del asunto. La **Misa de Requiem** no fué ni siquiera impresa y Verdi se quedó con su **Libera me** que, como veremos más tarde, utilizó en otra oportunidad.

La magna obra de la apertura del Canal de Suez, una de las más grandes victorias del genio humano sobre las fuerzas ciegas de la naturaleza, se inauguró en 1869. El Jedive de Egipto, Ismaíl-Bajá, educado en París y de gusto artístico occidental, había impreso a su país un movimiento progresista notable, que llamaba la atención de la Europa. Entre las muchas obras con las que embelleció su patria, figuraba en primera línea el teatro "Opéra" del Cairo; el cual, empezado en 1869, fué terminado con extremada rapidez en Noviembre del mismo año. Para dar mayor lustre al teatro fundado por él, el nombrado personaje pensó recurrir al operista más célebre de ese entonces, solicitándole una ópera nueva. Nos extraña como esa idea no le haya ocurrido antes de la inauguración del teatro; lo cierto es que la propuesta a Verdi fué hecha al poco tiempo de su apertura al público. El compositor aceptó, poniendo como condición el pago de 6000 esterlinas: dos mil al firmarse el contrato y cuatro mil a la entrega de la partitura, lo que se hizo sin objeciones de ninguna especie, escrupulosamente. (3)

Ismaíl-Bajá se había proporcionado de antemano un esbozo dramático del célebre egiptólogo Mariette-Bey (1821-81), el descubridor del serapión **(Serapeum).** El argumento, original y bastante exótico, aunque concebido con la mentalidad moderna, se refería a la época de los Faraones, sin precisar el año, probablemente unos XX siglos antes de Cristo. El hecho que informaba la obra era pasional: un amor contrastado que termina con el sacrificio de los dos amantes, y el fondo o marco del mismo, la esplendorosa corte faraónica y las luchas entre egipcios y etíopes. Mariette-Bey, a más del enredo genérico, facilitó muchos detalles étnico-etnológicos; uno de los libretistas franceses que ya habían escrito para Verdi el libreto del **Don Carlos,** Camilo du Locle, dió forma teatral al argumento ideado por el egiptólogo; el poeta Ghislanzoni lo vistió de buenos versos italianos, y Verdi — fiel a su costumbre de retocar los libretos toda vez que

creyera poder obtener más fuerza dramática—añadió a las escenas originales dos de las más eficaces, ambas en el último acto: el juicio de Radamés y la subdivisión en dos planos del triste final. Convínose en llamar **Aida** al nuevo melodrama.

Antes que nos dispongamos a hablar de la nueva producción verdiana, es conveniente echar una rápida mirada retrospectiva a la aparición de tan feliz partitura, para seguir la evolución del melodrama.

El período de oro de la ópera italiana, cuyos cuatro mayores astros: Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi habían iluminado los teatros del mundo entero durante medio siglo, fué perdiendo poco a poco su brillo con la muerte de los tres primeros músicos y la escasa producción del último, que en la década 1860-70 se redujo a dos solas óperas: **Forza del Destino** y **Don Carlos.**

La primacía del melodrama latino, con un gran representante como José Verdi, no sufriría seguramente zozobras peligrosas, pero allende los Alpes, tanto en Alemania como en Francia, iban imponiéndose nuevos cánones artísticos, y su eco se repercutía en Italia despertando interés y entusiasmos exagerados, que amenazaban todo un glorioso pasado nacional. Las obras contemporáneas de Mercadante, Petrella, Ponchielli, Ricci y otros compositores de menor valor, no podían sostener el parangón con las óperas de grandes autores extranjeros, por lo que Verdi se aprestó a la defensa del genial patrimonio heredado y que él mismo enriqueciera luego con sus creaciones.

Ocurrió con las nuevas ideas estéticas, lo que siempre acontece en tales circunstancias. Se formaron dos corrientes igualmente absolutas, despreciativas e intolerantes: la que se encerró herméticamente en las viejas fórmulas, oponiéndose con todas sus fuerzas a cualquier innovación, y otra que propugnó lo nuevo en bloque, sin criterio equitativo, tentando abatir toda la producción anterior con igual intransigencia que su adversaria, ostentando un desprecio y una superioridad que estaban bien lejos de ser justificados por los hechos. Las batallas combatidas en aquella época y que perduraron con mayor o menor vehemencia, puede decirse, hasta la muerte de Verdi, casi nunca reflejaron la opinión de la mayoría. Ésta, poco a poco, se dió cuenta de que los elementos exaltados que querían imponérsele eran demasiado partidarios y a veces faltos de sinceridad. Dió a César lo que es del César, aceptando lo bueno que las nuevas teorías aportaban al progreso del melodrama sin desnaturalizar su esencia íntima, al

mismo tiempo que apagó el ciego fanatismo de los turibularios, cuyas ofuscadas conciencias se esforzaban en repudiar lo que en el pasado había representado el máximum de la belleza musical.

Las luchas afrontadas, empero, no fueron estériles. Si nos disgustan los excesos en los que se incurrió, hasta crear nuevos términos para definir sarcásticamente a los dos bandos contrarios, como p. ej.: **cabalettisti** y **codini** para los apegados a lo viejo, y **germanisti** y **avveniristi** (4) para los exageradamente entusiastas de lo nuevo, hemos de reconocer, sin embargo, que de ese choque de ideas y de pasiones, surgió un estado de cosas que, eliminando lo irreconciliable de los dos postulados artísticos, imprimió al melodrama un paso vigoroso en la vía del progreso.

Las obras que tanto hicieron hablar de sí en el período inmediatamente anterior al de **Aida** (prescindiendo, naturalmente, de las dos últimas óperas verdianas) fueron cinco, especialmente las dos primeras, a saber: **Tannhauser** y **Lohengrin** de Wagner, **Faust** de Gounod, **Africana** de Meyerbeer y **Mefistofele** de Boito. Las mencionamos cronológicamente y no por orden de mérito.

En las de Ricardo Wagner, aparecidas en Italia en 1867, su autor no se había divorciado aún completamente de la forma melodramática italiana, como hizo después con la **Tetralogía** (supresión del **aria** y de toda melodía absoluta, empleo del **letit-motif** como única expresión de verdad dramática), pero en esas dos obras — aparte de lo novedoso de su enredo simbólico — había elementos, sino nuevos completamente, por lo menos muy acentuados. El canto pasaba en segunda línea ante el importante papel que se asignaba a la orquesta. La innovación que un siglo atrás soñara Cristóbal Gluck, Wagner la resolvía (a su modo) enérgicamente, oponiéndose a las corrientes contrarias.

Otra ópera, ésta de un compositor francés, del genial Gounod, había llamado también poderosamente la atención de los entendidos. Nos referimos a **Faust.** En tan bella producción se hallaba desposada una melodía inspiradísima y fina con una orquestación de las más primorosas, verdadera mina para muchos músicos posteriores al descollante parisiense. **Faust** no traza nuevos rumbos al melodrama, pero sí representa un modelo exquisito en el cual las viejas formas, un tanto descuidadas, han sido substituídas con las más aristocráticas.

Alguna analogía con **Faust** ofrece **Africana** de Meyer-

beer, ejecutada en 1865, es decir, al año del fallecimiento de su autor. No creemos que sea ésta la obra maestra del músico berlinés, no obstante, por la época en que apareció y los estudios que de ella se hicieron, reviste gran importancia: como la ópera gounodiana, viene a ser una especie de síntesis de las formas conocidas, con la corroboración de una técnica superior.

En cuanto a **Mefistofele**, el caso se asemeja más al de las óperas wagnerianas que al de las demás. Boito, con su espléndido melodrama cuyo argumento es el mismo del de **Fausto**, parece dar preferencia al elemento simbólico más bien que al humano. Su música, sin renunciar aquí y allá al elemento tradicional italiano de la melodía pura en forma de **aria**, refleja otras corrientes estéticas. No diremos que Boito haya imitado, pero en su producción no es difícil intuír a Beethoven, y el corte general de la obra sigue más bien los modelos nórdicos que los latinos.

Las obras, cuya breve reseña explicativa acabamos de dar, influyeron en la inspiración verdiana. No se trató precisamente de una directa imitación o de la aplicación de iguales principios, sino más bien de un estímulo producido por el influjo de esas corrientes en la conciencia artística del músico, que permitió sacar de lo más profundo de la misma los mejores frutos. Sin renunciar a su personalidad, pudo despojarse de esa manera de lo poco impuro que aun le quedaba y producir la obra de arte cada vez más perfecta.

No podemos hablar de asimilación ni de imitación — como se dijo — si tenemos en cuenta la evolución que se advierte a través de la producción verdiana. Si **Aida** representa un notable paso adelante (a pesar de que entre ella y **Don Carlos** hay más afinidad de la que comunmente se cree) se debe a un movimiento ascensional íntimo del autor y no a presiones exclusivamente exteriores como algunos han afirmado. La evolución de la ópera que iba delineándose paulatinamente, tuvo la virtud de hacer escudriñar nuevos horizontes al maestro, pues, como dice el adagio, si uno se queda estacionario muere, y Verdi no era artista que prefiriera morir a caminar.

La nueva ópera **Aida** fué encargada por el Jedive para el año 1870, pero habiendo estallado en ese tiempo la guerra franco-prusiana y hallándose sitiada la capital francesa por las tropas de Guillermo I, fué imposible remitir al Cairo los decorados y vestuarios para el estreno. Solamente a la terminación de la guerra, en 1871, las cosas siguieron su curso normal. El 24 de Diciembre, el teatro de la "Opéra" de la capital

egipcia pudo finalmente abrir sus puertas a un público enorme, ansioso de conocer la nueva partitura. La casi totalidad de los espectadores estaba formada por la colonia europea local y por algunos críticos italianos y franceses que habían ido expresamente a Egipto para remitir a la prensa de sus países las impresiones de tan excepcional acontecimiento. Los intérpretes fueron: Pozzoni-Anastasi, Grossi; Mongini, Medini, Costa, Steller y Stecchi Bottardi; maestro director Bottesini. (5) El éxito, verdaderamente ruidoso, tuvo un eco inmediato en Europa.

Esa ópera maravillosa podía definirse felizmente con la misma frase augural que Radamés pronuncia en el I acto, al acordarse de su amada: "celeste Aida". Un Verdi gigante se revelaba a los públicos que ya tanto le amaban; gigante en el contenido como en la forma de su arte. Todas sus preclaras dotes musicales se evidenciaban soberbiamente en ese último parto de su fantasía: claridad abundancia y espontaneidad melódica, fuerza dramática e insuperable expresión del sentimiento. Al lado de ese Verdi conocido ya por obras anteriores y llegado aquí al ápice, otro Verdi casi desconocido sorprendía al revelarse: el insuperable colorista local y el compositor de las medias tintas, de las tenues esfumaduras de las cuales no se le creía capaz, de la melodía cuya fina contextura, diremos aristocrática, obligaba a comparaciones con otras anteriores del mismo autor en las que la rudeza sacrificaba a menudo la delicadeza. Público y crítica, por primera vez desde que Verdi había escrito para el teatro, fueron unánimes en la exaltación de **Aida.**

De los críticos presentes al debut del Cairo, los principales: Felipe Filippi de la **Perseveranza** de Milán y Ernesto Reyer del **Journal des Débats** de París, tuvieron apreciaciones distintas. (6) El primero comprobó justificándolo, el enorme éxito; el segundo, no pudiendo negarlo de plano, quiso hacer algunas reservas y escribió sandeces. He aquí lo substancial de su crítica:

"... Si la obra de Verdi fuese mediocre, lo diría sin re-
" ticencias; tuvo éxito y lo mereció: soy feliz en difundir la
" buena noticia y felicitar al maestro al cual, como todos sa-
" ben, no he profesado nunca ni mucha admiración ni gran
" simpatía... A los que niegan el movimiento en la música,
" Verdi ha contestado como el filósofo de la antigüedad: ha
" caminado. Ciertamente, el antiguo Verdi subsiste aún, se
" encuentra en **Aida** con sus exageraciones, con sus bruscas
" oposiciones, con sus negligencias de estilo y sus ímpetus.

"Mas otro Verdi, afecto de germanismo, se manifiesta tam- "bién, el cual se sirve hábilmente, con ciencia y tacto de los "que no se le creía capaz, de todos los artificios de la fuga "y del contrapunto, acoplando las varias tonalidades con ra- "ra ingeniosidad; rompiendo los viejos moldes melódicos, "hasta los que le eran característicos; acariciando alterna- "tivamente las grandes narraciones **(racconti)** y las melope- "yas; buscando las armonías más nuevas, a veces las más ex- "trañas, y las modulaciones más inesperadas; dedicando más "interés al acompañamiento que a la propia melodía en más "de una oportunidad; y finalmente, como decía Grétry ha- "blando de Mozart, poniendo alguna vez la estatua en la or- "questa y dejando el pedestal en el escenario. Nunca he com- "prendido la exactitud de esta definición, pero está tan gene- "ralmente aceptada que me sirvo de ella sin el menor es- "crúpulo.

"¡Ah! que no se me diga ahora: Verdi vive en el más "completo aislamiento y queda absolutamente indiferente a "toda obra nueva, a todo nuevo sistema. Hace unos años se "me aseguraba que no había leído nunca el **Don Juan.** Es po- "sible; pero lo ha leído luego y quizá haya ido más lejos to- "davía. Es evidente que las obras de Ricardo Wagner le son "familiares, como asimismo las de Berlioz. Ha de haber es- "tudiado también las partituras de Meyerbeer y ha de haber- "se dado cuenta de los procedimientos de Gounod, que no "son los de cualquiera. Sus estudios en estos diferentes gé- "neros no eran quizá más que esbozados cuando escribió "**Don Carlos;** hoy día se hallan muy adelantados aunque no "completos. Y si persiste en su nueva manera, el maestro Ver- "di, a costa de algún entusiasmo que se enfriará en su de- "rredor, obrará muchas conversiones, cautivándose muchos "adeptos hasta en los cenáculos donde no ha sido admitido "hasta ahora.

"No es ciertamente la transformación de Gluck, ni la de "Rossini, ni la de Meyerbeer quien de la **Margarita de Anjou** "y del **Cruzado** pasó a **Roberto el Diablo,** pero, en conjunto, "es algo más que una simple evolución, y los que conocen la "índole fiera e indisciplinada del maestro italiano, verán en "las veleidades y en las tendencias que revela la partitura de "**Aida,** mucho más y mejor que vagas promesas para el por- "venir..."

Al leer hoy estas líneas, no podemos contener una son- risa de lástima, y lo mismo le habrá ocurrido a Verdi si por ventura llegó a leerlas. Dejemos aparte las simpatías o anti-

patías del maestro marsellés hacia nuestro biografado: no nos interesan. Vamos a reparar solamente en los juicios disparatados. Decir que en **Aida** hay exageraciones, haciendo figurar como deficiencias los ímpetus o arranques (en italiano **slanci, élans** en francés), es sencillamente burdo. ¡Ojalá tuviéramos siempre, en las obras líricas, momentos de sublimes "arranques" como en **Aida!** ¿Qué exigen los estados de ánimo verdaderamente humanos sino esos santos "arranques", en los que las pasiones hablan con tanta evidencia? ¡Ah, fácil crítico, qué blasfemia ha escrito usted! La más genial, comunicativa y convincente característica verdiana, por la cual el mundo admirará siempre sus obras, es decir, el "arranque" de su inspiración que le consiente partirnos el alma con una sola frase, a veces con un simple grito, suspiro o gemido, esa la llama usted defecto!

Sigamos con otra acusación curiosa en boca o mejor en la pluma de Reyer: Verdi afectado de germanismo. ¡Vamos! El servil wagneriano que ha sido el señor en cuestión, cuyas obras: **Sigurd** y **Salambó** (obras fracasadas, entre paréntesis, como todas las imitadoras, faltas de contenido personal) son la más aplastadora acusación en contra suyo, ¿quiere tomarse la licencia de pesar a Verdi en su misma balanza?... A Verdi, quien sin duda se ha renovado, pero sin imitar nunca a nadie, valiéndose de elementos propios, sin volverse esclavo de fórmulas nuevas convencionales a la par que las viejas?

Gracias por la benignidad de profesor con la cual reconoce usted en el Verdi de **Aida** cierto progreso debido al estudio de Wagner, Berlioz, Gounod, etc. ¡hasta de Mozart!. A la verdad, usted juzga a Verdi como si fuera un imberbe principiante y lo toma bajo su iluminada protección... El hecho que nos complacemos en narrar, bastará a demostrar el valor de su crítica.

El **Don Juan** de Mozart fué representado por primera vez en Italia en la "Scala", en 1814, dirigido por el maestro Lavigna quien más tarde, en 1832, fué el maestro de Verdi. Ahora bien: éste mismo decía que su profesor, toda vez que le daba una lección de música, le hacía encontrar sobre el atril la partitura de **Don Juan** para leerla, solfearla y comentarla de mil maneras. De ese modo, el profesor Lavigna exteriorizaba su inmenso culto a Wolfango Mozart... y lo hallamos justificado. Pero el alumno, aun compartiendo la opinión de su maestro, llegó a saber "de memoria" la célebre ópera y tantas lecturas terminaron con hastiarle... le indigestaron.

¡Luego, el señor Reyer nos viene a decir cándidamente que Verdi llegó a los 58 años de edad sin conocer el **Don Juan!!**

Eduardo Grieg, ilustre músico noruego, autor de **Peer Gynt,** a más de numerosas piezas para piano, romanzas y danzas características de su país, hablando de **Aida,** decía más o menos: "No sé a qué escuela pertenece tan hermosa producción. Las nuevas ideas estéticas de los maestros alemanes y franceses han de haber influído en su gestación, pero nada más, porque **Aida** es una obra maestra cuya originalidad característica se fusiona libremente con todos los progresos y recursos del arte musical contemporáneo. Verdi, en esta obra, es, más que italiano, cosmopolita, habla en lenguaje universal... En tal concepto todo es admirable: las melodías, las nuevas armonías, la orquestación y la manera de tratar los coros, y más que nada, una maravillosa intuición del color local..." Juicio que adquiere extraordinaria importancia en boca de un artista como Grieg, cuyo temperamento lírico, esencialmente nórdico, estaba a las antípodas del fogoso y dramático verdiano.

Seis semanas después del estreno en el Cairo, y precisamente el 8 de Febrero de 1872, **Aida** aparece en el escenario de la "Scala" con los intérpretes: Teresita Stolz, Waldmann; Fancelli, Pandolfini y Maini. Dirigía la orquesta el célebre Franco Faccio. El éxito fué colosal. El público llamó al autor unas cuarenta veces al proscenio, y en el intervalo entre el segundo y tercer acto, una comisión formada por el barón Cantoni y el señor Poss, de parte del conde Pompeyo Belgioioso, le obsequió con un espléndido estuche de terciopelo rojo con el escudo de Milán y el nombre **Aida** de oro. El estuche contenía una preciosa batuta de marfil en forma de columna con capitel romano, sobre el cual se levantaba una estrella de brillantes. Alrededor de la batuta corría una cintita de esmalte azul con el nombre del maestro, los escudos de Milán y Busseto, y el nombre **Aida** de rubíes. Un pergamino miniado por el pintor Speluzzi, acompañaba el aristocrático regalo.

La afortunadísima ópera tuvo igual acogida triunfal en los demás teatros de la península y del extranjero. Baste citar las siguientes memorables ejecuciones: Parma (Abril de 1872) con 29 llamadas al autor: el Intendente de la ciudad entregó a Verdi, desde su palco, el diploma de ciudadano honorario; Nápoles (Marzo de 1873) con 38 llamadas la primera vez, 49 la segunda y 50 la tercera; New York (1873), dirigida por Manuel Muzio, y París (Sala Ventadour — Abril de 1876)

concertada por el mismo Verdi. Al final del II acto, el público gritaba con delirio: ¡Verdi! ¡Verdi!!....

Hemos dicho más atrás que tanto el público como la crítica — por primera vez desde que Verdi se había iniciado en la carrera de la ópera — fueron unánimes en admirar tan soberbia partitura. Sin embargo, como acontece en todo orden de cosas, no hay que tomar la afirmación en sentido absoluto. Si se tratara de dar un juicio sobre la ópera hoy, no se encontraría, probablemente, a una sola persona que se expresara desfavorablemente, a no ser algún pedante solitario; pero en el tiempo de su aparición no podía humanamente ocurrir lo mismo. La época era de transición, y como tal los gustos y las tendencias escisas. Los adoradores de las viejas formas melodramáticas tenían su oído demasiado acostumbrado al corte de las **arias,** de las **cabalette,** de los **rondò,** para que hallasen en **Aida** todo lo que su gusto hubiera deseado; y lo mismo acontecía con los de la nueva escuela, fetichistas irrazonables de lo novedoso, especialmente cuando llevara sello germánico, los que no veían aplicados en la nueva ópera los cánones artísticos que a su juicio representaban otros tantos artículos de fe.

Con todo, la enorme potencia creadora encerrada en la ópera de referencia, juntamente con los tesoros de melodía, de orquestación, de movimiento y de color local que en ella se advierten, no podía menos de acallar los excesos de juicio de los hipercríticos y de los descontentos.

Curiosa, al respecto, una anécdota que se refiere a este melodrama, y que revela dos cosas: la extraña ocurrencia de un "rico tipo" y la filosofía bonachona a la par que sarcástica del compositor.

A los pocos días de estrenarse **Aida** en la ciudad de Parma, Verdi recibió la siguiente carta:

Amabilísimo Señor Verdi:

Reggio (Emilia) 7 de Mayo de 1872.

El 2 del corriente fuí a Parma, atraído por la ruidosa ópera **Aida;** media hora antes que se levantara el telón, ya me hallaba sentado en la silla N.o 120, con mucha prevención de mi parte. Admiré la mise en scène, oí con placer a aquellos grandes artistas y procuré no perder ningún detalle. Al final de la obra, me pregunté a mí mismo si estaba conforme y obtuve una contestación negativa. Volví a Reggio, y hallándome en el coche del ferrocarril, estuve oyendo los juicios que se hacían: casi todos estaban contestes en afirmar que se trataba de una gran obra. Entonces se me

ocurrió volverla a oír, para lo cual volví a partir a Parma el día cuatro. Hice lo imposible para entrar sin necesidad del asiento reservado, pero como el público en pie era muy numeroso, no tuve más que desembolsar 5 liras, pudiendo así oír cómodamente la repetición. Finalmente llegué a estas conclusiones: es una ópera en la que no se halla ningún trozo que alcance a entusiasmar, que electrice, y que sin aquel gran aparato, que no halaga más que a los c.... (palabra insultante; traduciremos, atenuándola: imbéciles) no se podría aguantar hasta el final; y que una vez representada en dos o tres teatros, terminará por ir a parar en los polvorientos archivos.

Ahora bien, mi querido Verdi: usted no se imagina cuán pesaroso me encuentro por haber tenido que gastar en las dos veces Ls. 32, teniendo además presente la agravante que soy hijo de familia, y esas liras, cuáles horribles espectros, me quitan la paz. Me dirijo pues a usted resueltamente para que me remita dicha suma, siendo su deber devolvérmela en seguida. He aquí la cuenta:

Ferrocarril - Ida	Ls.	2.60
,, - vuelta	,,	3.30
Teatro	,,	8.00
Cena infame en la estación	,,	2.00
	Ls.	15.90
Bis		15.90
	Total Ls.	31.80

Creo que querrá usted aliviarme de tamaña pena, y con la esperanza de que así sea, salúdole de todo corazón

Bertani.

Dirección - Próspero Bertani, Calle S. Domenico N.o 5.

Ocurrente la carta, ¿no es verdad?

Al leerla, cualquiera pensaría en la broma de un anónimo, por más que la carta iba firmada. Lo mismo hubo de haber creído Verdi al principio, pero luego, queriendo cerciorarse de la verdad, escribió sin dilaciones a su editor Ricordi para que hiciera las averiguaciones del caso.

¡Cuál no sería su sorpresa al recibir la contestación que le confirmaba todos los detalles de la carta sospechosa! Nada apócrifo había en ella: el nombre de la persona, la dirección y el "desgraciado contratiempo", todo era absolutamente verídico.

Entonces Verdi resolvió sin más la situación escribiendo

a su editor: "...¡Figúrese usted si yo, para aliviar a un hijo de familia "de los horribles espectros que le quitan la paz", no estaría dispuesto a pagar la pequeña cuenta que me ha remitido! Ruego pues a usted, que por intermedio de su corresponsal o de un banquero, haga reembolsar al señor Próspero Bertani, calle S. Domenico N.o 5, liras 27.80. No es la entera suma que me pide, pero... ¡pagarle también la cena!.... eso sí que no. ¡Podía haber cenado en su casa!!

Se entiende que firmará el correspondiente recibo y también una pequeña obligación por la que se comprometerá a no ir más a oír óperas nuevas mías, así evitaremos a él el peligro de otros "espectros" y a mí la broma de pagarle otros viajes..."

El "rico tipo" cobró el importe de su reclamo y firmó el siguiente documento:

Reggio (Emilia) 15 de Mayo de 1872.

El que subscribe declara haber recibido del Maestro José Verdi, la suma de Liras italianas **veinte y siete con 80 cents.** importe de los gastos de dos viajes a Parma para oír **Aida,** cuyo autor reconoce justo que le sean reembolsados, no habiendo sido de su agrado la ópera. Al mismo tiempo queda convenido que no irá más a oír obras nuevas del Maestro Verdi, a no ser que corran por su cuenta los gastos correspondientes, cualquiera que sea su juicio respecto de las mismas.

Firmado: **Próspero Bertani.**

Referentes a la ópera **Aida** hay varias anécdotas, pero no todas son auténticas. Vamos a narrar solamente dos que no dejan duda alguna sobre su veracidad.

En el cuadro de cantantes que debían ejecutar esta ópera en la "Scala" en 1872, encarnaba el personaje de Radamés el tenor toscano Fancelli. Durante los ensayos, al llegar a un punto del dúo con Amneris en el IV acto, el tenor desafinaba, no alcanzando a emitir con pureza una nota aguda. El cantante se daba perfecta cuenta de su deficiencia y se mortificaba: pero a pesar de su buena voluntad y de las muchas tentativas, el escollo de Sísifo le vencía. Cansado ya de tanto ensayar, se impacientó y exclamó entre dientes en su pintoresco dialecto: " Ah! Dio hane! e' un mi riesce!". Lo que significa: ¡Dios perro! (blasfemia generalizada en Italia, pero con especialidad en Toscana) ¡no me sale! A lo que Verdi (presente a los ensayos) contestó: Dios nada tiene que ver en el asunto. El **perro** eres tú.

Hay que comprender el "calembour". El calificativo **ca-**

ne, en italiano, se aplica a los malos cantantes.

La segunda anécdota se relaciona con la ejecución de **Aida** en el "San Carlo" de Nápoles. Había atendido a los ensayos el maestro Usiglio (7) cooperando con todo su entusiasmo al éxito grandioso del estreno. Mas a pesar de esa valiosa cooperación, que se prolongó durante muchas noches consecutivas, Verdi, ya sea por distracción o por su temperamento un tanto hosco, no le había agradecido el desvelo. Llegó un momento en que el director de orquesta se sintió molestado por la que él conceptuaba una hiriente indiferencia: — No solamente no me ha abrazado — decía — mas ni siquiera agradecido dándome las gracias. — Y sus relaciones con Verdi se enfriaron.

Una noche, a la salida del teatro, como lloviera a cántaros y el coche de Verdi no apareciera por ningún lado, el maestro Usiglio ofreció su modesto coche de alquiler. El compositor aceptó gustoso y ambos se dirigieron al hotel. Durante el trayecto, debido a un hueco de la calle o a algún obstáculo a lo largo de la misma, el coche sufrió una zozobra tan violenta del lado donde se sentaba Verdi, que éste fué levantado de su asiento y arrojado en brazos del maestro Usiglio. La extraña incidencia sirvió para que el músico saliera con la suya: apretó fuertemente al maestro y así lo tuvo durante algunos segundos mientras iba exclamando: — ¡Ah! Finalmente... finalmente me has abrazado!... — Y Verdi, besándole, agregó: — ...Y también besado. Pero no vayas a creer que este beso te lo dé por miedo...

Aida, no obstante su vida de medio siglo, es una ópera cada día más vital. Este lapso de tiempo puede no parecer excesivamente largo tratándose de obras artísticas, si se piensa en las pictóricas o esculturales que siguen deleitando después de varios siglos; pero, en el presente caso, tratándose de composiciones musicales, la cosa es bastante distinta. Es sabido que la música, incomparablemente más que cualquier otro arte, consume en su vertiginosa evolución un sinnúmero de fórmulas artísticas, y si bien es verdad que — en línea general — podría afirmarse que éstas son infinitas, no es menos cierto que la fuente de creación de las mismas es mucho más árida que la de las demás artes, pues en el campo musical el esfuerzo del compositor se basa en lo abstracto, sin que la naturaleza le brinde oportunidades de imitación o de copia.

De manera que, la vitalidad poderosa que **Aida** ha conservado durante tanto tiempo, sin que los cambios de gustos

y de tendencias hayan alcanzado a disminuir su enorme fuerza comunicativa, se debe exclusivamente a la profunda concepción de su autor, quien ha sabido reproducir un aspecto de la belleza absoluta.

En efecto, las ejecuciones de este afortunadísimo melodrama, en vez de ir acabando poco a poco con su fondo emotivo, tienen la virtud — como ocurre con toda obra genial — de despertar nuevas emociones y revelar nuevas bellezas.

Tomada en conjunto, **Aida** es tal vez la obra maestra de Verdi. Corroborarían esta afirmación: la grandiosidad de las líneas, la euritmia general de sus elementos fónicos, la justa proporción de los trozos, la melodía abundante y finísima a la par que espontánea que se compenetra admirablemente en la psicología de los personajes, el valiosísimo instrumental que equilibra los cantos haciéndolos posiblemente más bellos, y la variedad de su armonización que podría servir de modelo.

Desde tiempo, **Aida** es conceptuada como la ópera reina del repertorio italiano. Se elige entre todas sus hermanas para las grandes solemnidades líricas, y es una de las pocas que se ejecutan íntegramente, sin la supresión de un solo compás.

Aida

(1871)

La obra fué escrita con **sinfonía** y **preludio**, pero durante los ensayos Verdi retiró la primera por no satisfacerle del todo, y dejó para la introducción tan sólo el segundo.

La **sinfonía** es completamente desconocida. Parécenos haber leído que para los festejos del Centenario Verdiano (1913) una bisnieta del maestro, la señora María Carrara y Verdi, obsequió con el manuscrito de la sinfonía al maestro Toscanini, pero no sabemos si éste la hizo ejecutar o no. (8).

El breve **preludio** en **re mayor** (violines divididos) es una página encantadora por la delicadeza de inspiración y por la contextura armónica. Lo informan dos ideas temáticas que son, puede decirse, la base del drama: el amor de Aida y su inexorable condena de parte de los sacerdotes.

Se desarrolla en tiempo de **andante mosso pp.**, menos los 5 compases **ff.** intercalados después del 26.o compás, para luego terminar en un **pianissimo morendo.**

ACTO I: La escena de la introducción tiene lugar en la

ciudad de Menfis (Egipto), en una sala del palacio real. El jefe de los sacerdotes, Ramfis (bajo) hablando con el capitán de los guardias, Radamés, (tenor) le dice que los etíopes se hallan a las puertas de Tebas y que la diosa Isis, consultada expresamente, ha designado ya al comandante que mandará las tropas egipcias.

El diálogo de los dos personajes es breve y se desarrolla sobre un **canon** (especie de fuga) a tres partes.

En el **recitado** que precede a la **romanza**, Radamés, pensando en el comando de las huestes egipcias, sueña en ser el favorecido de la suerte; en este **recitado** empiezan a oírse los acordes bien marcados de los instrumentos de cobre que caracterizarán al personaje a lo largo de la ópera.

El suavísimo **andantino 6|8** en **si bemol mayor: Celeste Aida** es la única romanza propiamente dicha de la partitura. Su gran popularidad casi nos eximiría de hablar de ella. El guerrero se acuerda de la esclava etíope a quien ama, y hace votos para que la suerte le depare la felicidad de poderla no solamente devolver la libertad, sino también ceñirla con una corona regia y colocarla sobre un trono. La dulcísima melodía se anima poco a poco sobre una orquestación muy delicada, en la que se oyen unos **trémolos agudos** de encantador efecto. El primer período de la romanza se repite después de una nota de pasaje **(fa)**, con igual melodía pero con diferente armonización; luego, a través de unos **parlanti pp.** apoyados por un sugestivo **trino**, termina magníficamente con un **si bemol pp. morendo.**

A continuación, con la entrada en escena de Amneris (hija del Faraón, contralto) tenemos un pequeño **dúo** dialogado: **Quale insolita gioia**, apoyado en el majestuoso motivo que personificará a la princesa; y al aproximarse Aida (soprano) se oye el motivo del **preludio** que — como se dijo — sirve de conductor a este personaje.

El **terceto** (s, c, t) empieza después de esos dos compases del **andante mosso** en **mi menor** que encierran en sus notas **picadas** una acertadísima expectativa: adviértase también la belleza del compás de **apoyaturas** antes de la palabra: **Piangi?.**

Al llegar al **piú mosso** de Aida:**Ohimè! di guerra fremere,** el **terceto** va delineándose y las tres voces conciertan con mucha fuerza dramática.

Mientras entra el Rey acompañado del gran sacerdote, ministros y guerreros, la orquesta ejecuta 17 compases marciales sobre el típico resonar de los cobres. Desde ese momento empieza el gran **concertante.** Hay en él tantas partes hábil-

mente entrelazadas, que no es fácil seguirlo en todos los detalles.

Empieza el Rey con un **recitado,** diciendo a sus súbditos que el motivo que los une en ese momento es muy grave, pues un mensajero acaba de llegar de los confines de Etiopía con la noticia de que el enemigo avanza irresistiblemente. El mensajero (tenor), alarmadísimo, hace su narración. Repárese en la eficacia de esas dos notas salvajes del octavín. Los **coros,** entrando sucesivamente, piden a gritos la guerra, mientras la orquesta describe eficazmente el orgasmo de todos con **escalas en armonía.**

El Rey se dirige a Radamés y le dice que ha sido nombrado comandante de los ejércitos egipcios. En el **allegro maestoso** del bajo: **Su! dal Nilo al sacro lido,** al que contesta el coro con igual música, el trozo toma la forma de un bien rimado himno; luego, con la entrada de Aida al **pp.: Per chi piango?** y Radamés: **Sacro fremito,** el **concertante** se desarrolla con todos sus elementos hasta el acorde de **séptima** que parece terminarlo, (9) destacándose, en cambio, la sola voz de Amneris que augura una vez más: **Ritorna vincitor!** Con análoga exclamación del **coro** y la repetición **ff.** por parte de la orquesta del motivo del **himno,** termina el cuadro, en que ha dominado una grandiosa sonoridad.

Quédase sola en escena la esclava etíope. Su desgraciada situación la ha obligado a unirse al auspicio de los enemigos de su patria, y Radamés, a quien ama, irá a combatir contra su padre... El terrible contraste entre los dos sentimientos, informa todo el monólogo que se oye ahora. Decir que esta escena es monumental, es limitarse quizá al mínimo de admiración: hay en ella tal perfecta correspondencia entre el canto y el significado de las palabras, tanta evidencia en las alternativas de dolor, terror, desaliento, desesperación y ruego por las que pasa esa alma, que la convicción emana irresistible.

Quisiéramos tener la habilidad y el espacio para poner de relieve todos sus encantos, pues, sin exagerar, cada nota que la compone es una belleza; pero hemos de limitarnos a un examen rápido y no nos es posible detenernos mucho. Vamos a procurar dar una pálida idea de esta página genial.

Ritorna vincitor! exclama con horror y desaliento la esclava... ¡De mis labios han salido esas palabras! Vencedor de mi padre y mis hermanos!... Los **parlanti,** de envidiable naturalidad, se apoyan en un **trémolo.** Llegando a las palabras: **Vincitor de' miei fratelli,** la orquesta, en tres compases,

hace oír sucesivamente como otros tantos escalofríos de terror que aumentan en intensidad. La desgarradora visión del padre atado al carro del vencedor, se desarrolla en una sucesión de frases entrecortadas, apoyadas en orquesta por acordes sincopados, hasta la exclamación truncada: ...**di catene avvinto!**, después de la cual se explaya la melancólica frase ascendente y descendente: **L'insana parola.**

Llevada de su amor filial, Aida impetra de los númenes la destrucción de los ejércitos que combaten contra su padre, mas he ahí que su gran pasión por Radamés vuelve a turbarle el corazón. En el **cantabile: e l'amor mio?** se oye otra vez, muy oportunamente, el **motivo** correspondiente a Aida, que forma parte del preludio y que aquí se interrumpe a medias para tomar la forma de **recitativo.** Repárese en la soberbia belleza de ese pasaje lloroso de la orquesta a las palabras: **Ah!... non fu in terra.**

Admirables en todo sentido, los **recitados** del **allegro giusto: I sacri nomi** que nos ofrecen un modelo de los más acabados. Pero lo que alcanza a las cumbres más elevadas de la genialidad, embriagándonos el alma de una suavísima tristeza, es esa palpitante plegaria: **Numi pietà** con la cual termina el primer cuadro del I acto.

La encantadora melodía, de apenas 16 compases, se repite dos veces con efecto irresistible, sobre un acompañamiento de **trémolo,** moviéndose en una atmósfera quejumbrosa, acentuada aquí y allá por unas pocas notas de los violoncelos.

Mutación: Nos hallamos en el interior del templo de Vulcano, en Menfis. Sacerdotes y sacerdotisas invocan al dios del fuego Fthá, la protección para las armas egipcias.

Los sacerdotes, de pie, rezan frente al altar; las sacerdotisas, en vez, no se ven, pero llega desde el interior la voz de una de ellas (soprano).

Toda esta escena, llamada "de la consagración", está concebida con gran originalidad. El género exótico de música empleado en ella, nos da la impresión de algo oriental, aunque sería excesivo creer que dicha impresión provenga de elementos verdaderamente egipcios. Y esto por varias razones: en primer término, el hecho de que la antiquísima música egipcia es hoy día completamente olvidada. Se ha creído que la famosa tabla de Demetrio Falero encerrara en las siete vocales de su alfabeto a otras tantas notas musicales; asimismo se ha atribuído a los egipcios el conocimiento de

los siete modos diatónicos, deduciéndolo de ciertas inscripciones de la época que equivalían a invocaciones dirigidas a los siete planetas. Aunque estas afirmaciones tienden a probar que aquellas remotas civilizaciones conocían ya una forma rudimental de gráfica de la música (no hay por qué negarlo), los datos son tan exiguos y dudosos que nada concreto puede deducirse sobre modos y tonos.

Luego, en **Aida,** el llamado color local es intuído y no copiado. Verdi no tenía absolutamente ningún modelo que imitar; prueba de ello, lo novedoso de la melodía empleada, que estriba en una armonía y un contrapunto modernísimos.

Al levantarse el telón, las arpas ejecutan unos acordes **staccati,** y en seguida se destaca la invocación de una sacerdotisa que canta desde el interior del templo: **Possente Fthà...** Los sacerdotes contestan con una plegaria llena de misterio, que se repite **pp.** en tres estrofas, alternándose con la invocación de la soprano.

Terminadas las oraciones, las sacerdotisas bailan una deliciosa **danza,** en la que las arpas y flautas (instrumentos característicos del antiguo Egipto) juegan un papel importante. De extraño efecto ese simpático **trino** con **mordente** y el **pedal** al 12.o compás.

La frase de Ramfis (bajo) dirigiéndose a Radamés: **Mortal ,diletto ai Numi,** diciéndole que le ha sido confiada la suerte de Egipto, es magnilocuente. Se inicia con un **trémolo pp.** de los arcos y concluye con unos acordes grandiosos de los cobres. El **coro** repite la misma exclamación, culminando en una escala truncada **ff.** de la orquesta.

Desde este momento empieza el notable **concertante** final del acto: **Nume, custode e vindice.** El gran sacerdote entrega al guerrero la espada que le servirá para vencer al enemigo, luego todos ruegan a la divinidad que los proteja. El amplio cuadro musical está tratado magistralmente, tanto en la parte **cantabile** como en la instrumental. El efecto conseguido con la sucesiva entrada de los **coros** de tenores y bajos, después de la frase en **dúo** de Ramfis - Radamés, electriza. La orquesta sigue un **crescendo** irresistible y ejecuta escalas **ascendentes** y **descendentes,** hasta que la voz de todos los personajes que se hallan en el escenario se interrumpe de golpe y sorprende la sola voz de la sacerdotisa que desde el interior del templo repite su invocación. Las demás partes conciertan con ella, y el trozo termina con la doble exclamación **ff.** de todos: **Immenso Fthà,** seguida de un arpegio.

ACTO II: Tocador de Amneris en el palacio real. Las esclavas están ataviando a la princesa para la próxima recepción de Radamés que vuelve victorioso de la campaña contra los etíopes.

La escena, como la primera parte de la del templo en el acto anterior, lleva un sugestivo acompañamiento de arpas. El **coro** de mujeres, en **sol menor: Chi mai tra gl'inni e i plausi,** que pasa luego a **si bemol mayor**, sigue un ritmo extraño aunque agradabilísimo, en el que prevalece la **quinta** del modo. La exclamación de Amneris: **Ah! vieni, amor mio,** sensual y patética al mismo tiempo, es muy bella y sirve de conclusión al canto de las esclavas. Éste se repite en dos estrofas con igual música, luego aparecen unos niños moros esclavos, bailando una **danza** morisca cuyo movimiento es todo de notas **picadas,** ejecutadas lo más liviano posible: los pasajes de **tercias** y **sestas** consecutivas sobre el **sol pedal** le imprimen un carácter novedoso.

Al concluir este bailable, el **coro** de esclavas repite por última vez la segunda parte de la melodía ya oída, haciendo otro tanto Amneris con la hermosa exclamación que conocemos.

A una señal de la princesa, las esclavas se retiran: Aida se viene aproximando trayendo la corona de su señora. Quédanse solas, cara a cara, las dos rivales. Los **recitados** de la contralto se sobreponen al motivo de Aida que hemos oído en el **preludio** y que aquí, como toda vez que aparece el personaje, vuelve muy oportunamente.

Henos al **dúo** de las dos mujeres. Desearíamos que toda la atención del lector se concentrara en este maravilloso fragmento de la ópera, uno de esos modelos perfectos que solamente el genio sabe dictar. Repárese en los **recitados** de la contralto: **Fu la sorte dell'armi a' tuoi funesta,** armonizados magistralmente. ¡Cuánta verdad en todas las frases aparentemente acariciadoras de la hija de los Faraones, que revelan no obstante un odio recóndito, y en las contestaciones ora altivas, ora resignadas, de la que un tiempo fué también hija de reyes!...

El finísimo instrumental que informa el trozo, es digno de la mayor atención a través del continuo movimiento de los arcos, del sombrío toque de los timbales (5.o, 8.o y 28.o compás) y del sonido de los cornos bajo las palabras: **Sì... tu l'ami...** En esta escena, la verdad dramática es tan evidente en todas sus partes, que casi parecería no corresponder a las palabras usadas sino esos correlativos acentos musicales; el

sottovoce de Aida: **Amore, amore! gaudio... tormento** es sin duda algo extraordinario. No cometeremos la torpeza de infligir a esa música divina la aridez de un análisis...

Otro magnífico motivo está confiado a los violoncelos, cuando la princesa pregunta: **Ebben: qual nuovo fremito t'assal gentile Aida?** Desde ese punto, es un continuo alternarse de preguntas y respuestas, todas igualmente hermosas y lógicas bajo el doble aspecto lírico-dramático; hasta el **solo** de Aida en el **cantabile: Pietà ti prenda,** que encierra una llorosa idea melódica en apenas ocho compases. La princesa increpa furiosamente contra su esclava, amenazándola con hacerla sentir el peso de su venganza.

De repente, en el **allegro marziale,** los toques de las trompas anuncian la llegada de Radamés. El efecto es poderoso y sorprende por el contraste brusco con el canto de las dos mujeres; es ésta una de las tantas situaciones de antítesis a las que nos ha acostumbrado el maestro en sus óperas: afuera el pueblo egipcio acompaña triunfalmente con sus charangas al guerrero victorioso: adentro, el drama íntimo de dos almas que se disputan al ser amado.

Los cantos de Amneris y de Aida conciertan con el **coro interno** que repite el motivo del himno del I acto, hasta que la princesa, echando en cara a su esclava un postrer insulto, sale del aposento. Una vez sola, Aida se abandona de nuevo a su dolor e impetra a los dioses que se compadezcan de ella, repitiendo la segunda parte de la conmovedora invocación **Numi pietà** que ya conocemos y que en este momento adquiere una fuerza de convicción absoluta. Las últimas notas de la plegaria mueren entre bastidores.

Segundo final: La segunda parte del acto, que es también la última del mismo, la ocupa por entero un grandioso final. Esta escena representa el trozo de conjunto de mayores proporciones que nunca jamás se haya escrito.

Nosotros propendemos a creer que el **concertante** del I acto de **Simon Boccanegra** (edición de 1881) es más importante aún, pero quizá el juicio no sea sino subjetivo. Sea como fuere, también este **final** de **Aida,** ¡cuál suma de genialidad encierra! Más popular que el recién nombrado, de vena melódica posiblemente más clara, es una sucesión de innumerables episodios musicales tratados con asombrosa mano maestra: movimiento, sonoridad, variedad emotiva, y más que nada una "unidad" maravillosa, que hace de todos los elementos heterogéneos del cuadro, un conjunto superlativamente

armonioso. Tratemos de desmenuzarlo.

A medida que el rey, su hija, los ministros, sacerdotes, guerreros, pueblo y esclavos van entrando, los cobres, en el **allegro maestoso,** siguen un movimiento de notas **repicadas,** preparando poco a poco la magnilocuente explosión del **coro: Gloria all'Egitto,** a la que contesta una melodiosísima frase festiva de las mujeres solas: **S'intrecci il loto al lauro.**

A continuación, los sacerdotes exclaman: **Della vittoria agl'arbitri** etc., invitando al pueblo a que dirija su agradecimiento a los dioses. Los 16 compases de **fugado,** llaman la atención no solamente por su belleza, sino también por el profundo significado: al final vuelven a oírse los últimos 4 compases del **cantabile** de las mujeres, repetidos ahora por toda la masa coral.

Las tropas egipcias van desfilando delante del Rey, precedidas de las fanfarras. Verdi ha tenido aquí una ocurrencia feliz en la que ningún operista había pensado antes que él. Se ha servido para la conocidísima **marcha,** de las trompas antiguas rectas y largas, de un solo pistón. Un grupo de trompas repite tres veces el motivo, hasta la modulación de **la bemol** en **si mayor** que lo pasa al segundo grupo. El pasaje de tono, a la vez marcial y brillante, es de efecto; tanto más que en el presente caso se verifica una sola vez y en un momento en que nadie lo esperaría. Decimos una vez sola, pues conocemos partituras en que estos accidentes ocurren a cada paso y su aplicación de continuo, no solamente anula toda eficacia, sino que resulta chocante.

El mismo motivo sirve de conclusión: lo ejecuta el segundo grupo de trompas, mientras que el primero sigue un **pedal** de **tresillos.**

Apenas concluída la marcha, entra en escena un grupo de bailarinas trayendo los tesoros de los vencidos. El **bailable** de las mismas, en **do menor,** es notable: su extraño ritmo y las exóticas melodías, finísimamente instrumentadas, hacen de él un trozo de los más sugestivos. El pueblo vuelve a entonar el **himno** sobre el primer motivo, y le sigue el **coro** de los sacerdotes; los dos cantos forman un conjunto sonoro, hasta que el Rey (bajo) dirigiéndose a Radamés, lo saluda: **Salvator della patria** y le hace entregar la corona por su hija. En este momento, los violoncelos hacen oír el motivo de Amneris (acto I, dúo con Radamés).

A medida que van entrando algunos prisioneros etíopes, el **coro** de los sacerdotes agradece una vez más a los dioses.

Entre los prisioneros se halla Amonasro (barítono),

padre de Aida, la que se echa en sus brazos. La orquesta describe el interesante episodio con pocas notas del octavín y una **escala** bien marcada, que se ahoga en un **trémolo** cuando el padre dice a su hija: **Non mi tradir!**. En el **molto largo: Anch'io pugnai,** el desafortunado guerrero dice ser el padre de Aida, pero oculta su verdadero estado de Rey, haciéndose pasar por un simple soldado. La exclamación concluye con un toque marcado de tímpanos, de efecto dramático.

La narración de la lucha se desarrolla en el **andante sostenuto: Quest' assisa ch'io vesto,** espléndida declamación sostenida por un original acompañamiento de orquesta y que culmina en un **mi** truncado. Sigue inmediatamente el **poco più animato: Ma tu, Re, tu signore possente,** idea melódica llena de encanto, de las que Verdi parece poseer la exclusividad. No son más que 9 compases... pero encierran una emotividad irresistible. El canto (en **fa)** del barítono, implora, acaricia y conmueve: luego pasa al **coro** de esclavas y prisioneros, quienes suplican al monarca que se compadezca de su infortunio y les perdone la vida.

Desde este momento se delinea el verdadero **concertante.** El cuadro es grandioso y magistralmente tratado, tanto del lado estético como del técnico. Un sinnúmero de partes armonizan entre sí, mas a pesar de lo complejo del conjunto, los sentimientos de cada personaje llevan su relieve dentro del marco general. El pueblo pide clemencia, los sacerdotes exigen inexorablemente la vida de los prisioneros para aplacar la ira de los dioses, Radamés se une a la invocación de gracia, el Rey cede a la rogatoria, Amonasro medita su desquite, Amneris goza de su triunfo sobre la rival pues su padre le ha concedido la mano de Radamés, y Aida se desespera.

La última frase del poderoso **concertante,** recuerda quizá un pasaje del **Euryante** de Weber u otro de la **Saffo** de Pacini. La orquesta vuelve a tocar el motivo de la marcha y el acto termina.

ACTO III: Las orillas del Nilo en una noche estrellada A lo lejos, el templo de Isis iluminado por la luna.

Al levantarse el telón, se oye un trozo de armonía imitativa. Verdi no ha tratado mucho esta clase de música, pero las raras veces que lo ha hecho, ha conseguido un efecto estupendo. Este fragmento, aunque de proporciones más modestas, puede compararse con el famoso **Claro de luna** de Beethoven, y hasta creemos que tiene más persuasiva.

BIOGRAFÍA - CRÍTICA

La extraordinaria impresión que se experimenta, refleja los rumores indeterminados y misteriosos del cosmos: todos nosotros hemos sentido embargarnos el ánimo de la misma manera ante la contemplación de la naturaleza en una noche estrellada. Lo que el gran silencio nocturno (silencio por un decir, pues se ha convenido en llamarlo "sonoro") resume das las infinitas armonías de la creación, lo tenemos aquí descrito musicalmente. No es precisamente "esa noche" la que sentimos (sería absurdo afirmarlo), pero sí "la noche".

El extraño diseño de los violines, sobre un **sol** saltado en cuatro octavas, el **pizzicato** de las violas, los furtivos **trinos** de las flautas, y la armonía misteriosa de los violoncelos y contrabajos que insisten en un **sol-re-sol** y **re-sol-re** hasta el **sol** pedal continuo, es algo tan mágico que el espíritu del oyente siente enajenarse.

Desde el interior del templo se oye la sumisa plegaria de los sacerdotes y las sacerdotisas: **O tu che sei d'Osiride**, melodía hierática sumamente melancólica, acompañada — como se dijo — con un **sol** pedal.

De un bote que atraca a la orilla del río sagrado, baja el gran sacerdote Ramfis, seguido de Amneris y algunas damas y guardias. La princesa, en vísperas de casarse con Radamés, se dirige al templo para agradecer a los dioses el favor recibido. Bellísimos los **parlanti** del bajo: **Vieni d'Iside al tempio,** que descansan en una armonización peregrina, hasta el **trémolo** sobre el que se destaca un **cantabile** de 6 compases, de la contralto: **Sì, io pregherò**, en que la inventiva verdiana vuelve a manifestarse con todo su encanto. Al final de la exclamación de Amneris, los violines ejecutan nuevamente los saltos de octava con los cuales se ha iniciado el acto. Todos entran en el templo, mientras el canto de los sacerdotes se extingue poco a poco con **un trino.**

El motivo de Aida anuncia la llegada de este personaje. La esclava, cubierta con un velo, acude a la cita que le ha dado su amante. Los **recitados,** sencillos y expresivos, denotan la agitación de su ánimo en ese momento: es digno de nota el movimiento **cromático** de los bajos.

En el **andante mosso,** el oboe tiene a su cargo un melodiosísimo pasaje en el que sobresalen unos **trinos** de bello efecto; la descorazonada exclamación de la infeliz esclava: **Oh patria mia, mai più ti rivedrò!** se intercala en él dos veces.

Sigue la delicada **romanza: O cieli azzurri,** que se repite en dos estrofas. La melodía es muy triste y la acompaña un

instrumental delicadísimo, diferente en las dos partes. Adviértase la analogía, al 5.o compás, con el: **Non ti scordar di me** de **Trovatore (Miserere,** acto IV, I parte). Al final, la orquesta repite el suavísimo motivo que se oye cada vez con más embeleso; esta vez interrumpido por la exclamación de Aida: **Ciel! mio padre!** al ver entrar a Amonasro.

El gran **dúo** que ocupa toda esta escena, es otro de los trozos capitales de la partitura, y es justo que le deparemos la mayor atención. De él ha dicho el ya citado músico Grieg: "es la obra maestra de las obras maestras de Verdi". Sería suficiente este juicio del ilustre compositor noruego, para que desistiéramos de fraccionar el todo en cada una de sus partes para un menudo examen. Pero, como estamos obligados a hacerlo, no hay más que resignarse a la ingrata tarea.

Encontrándose con su hija, Amonasro la dice inmediatamente, sin rodeos ni dilaciones, el por qué de su presencia en ese sitio. Es digna de nota, tanto por lo que se refiere al poeta como al músico, la forma sintética con que han resuelto la difícil situación, sin una palabra ni una nota más de las estrictamente necesarias. En los **parlanti** y luego en el **declamato,** el rey etiópico dice que le conduce allí un grave motivo: nada se ha escapado a su mirada escudriñadora que le ha revelado el amor de su hija a Radamés y la rivalidad de la princesa faraónica. Estas palabras, proferidas enérgicamente, arrancan a Aida una exclamación a la vez desconsolada y altiva: **E in suo poter io sto!... Io, d'Amonasro figlia!.** — ¡No! — contesta el padre — no estás en su poder... Queriéndolo, puedes vencer a tu rival y volver a tener una patria y un trono... — Este vislumbre de felicidad, integrada con el amor de Radamés, es el que Amonasro describe en el admirable **cantabile: Rivedrai le foreste imbalsamate.** La primera frase es de una expresión nostálgica característica: parece advertirse en ella un inmenso anhelo de recuperar la libertad para poder volver a ver la patria... Se hace referencia a las florestas balsámicas, a los frescos valles y a los templos dorados; y en efecto, la música lleva en sí algo que nos da la doble sensación de la quietud y del deleite. Téngase presente que esta percepción es inmediata y no proviene de una difusa narración, sino de apenas 5 compases de canto.

En Abril de 1872, cuando **Aida** se representó por primera vez en Parma, este delicioso pasaje sorprendió de tal manera, que el auditorio prorrumpió en aplausos frenéticos.

La orquesta acompaña la dulce cantinela con un movimiento de **semicorcheas picadas** de agradable efecto; lo mismo dígase del motivo que repiten las flautas, y del sugestivo **trino** de las mismas sobre la palabra de la soprano: **gioia.**

Igualmente interesante la frase que sigue, en la que Amonasro, con acentos sombríos, recuerda a la hija los males acarreados por la invasión de las tropas egipcias, es decir, robos, incendios, raptos y matanza de ancianos, mujeres y niños... Contesta Aida, afirmando tristemente acordarse con horror de aquellos aciagos días, y a los 4 compases, en el **cantabile: Deh!... fate, o Numi,** se desarrolla otra melodía inspiradísima, de corte netamente verdiano. La breve invocación impetra a los dioses la paz tan deseada de los días felices. Llegando al **parlante: In armi ora si desta il popol nostro,** la orquesta se anima con ritmo afanoso y robusto.

Henos al momento culminante de la situación. Amonasro exige a la hija que se valga de su amor para arrancar el secreto guerrero a Radamés. Necesita saber por dónde pasarán las tropas del enemigo, así podrá preparar una emboscada y coparlas. Ante esa indigna imposición, Aida se rebela horrorizada.

El conciso diálogo entre los dos personajes es interesantísimo: repárese en la expresión insinuante y de expectativa de la orquesta, en los compases 13, 16 y 20 del **poco più animato.**

La negativa de Aida enfurece al desposeído monarca; su ira estalla con fuerza avasalladora en la salvaje exclamación: **Su dunque! sorgete egizie coorti,** mientras la orquesta lanza unos alaridos espeluznantes. En este pasaje el enorme poder dramático verdiano se revela con toda su maravillosa brutalidad.

Ya que Aida no quiere prestarse para la única posibilidad de desquite que aun le queda, Amonasro grita amargamente: ¡Que vengan, pues, las hordas egipcias a destruir nuestras ciudades! A sembrar el terror y la muerte! ¡Que corran ríos de sangre en las ciudades de los vencidos, y que hasta de las tumbas se levanten los muertos para señalarte gritando: ¡Por tu culpa muere la patria!...

El soberbio arrebato de ira, interrumpido aquí y allá por algunas exclamaciones entrecortadas de la hija que implora piedad, llega hasta la siniestra modulación **enarmónica: Per te la patria muor!.** Luego, a pesar de la insistente invocación: **Pietà!** de la soprano, el barítono sigue su macabra visión, diciéndola que hasta la sombra de su madre se yergue

para maldecirla. Admírese, después del aterrador **trémolo,** ese magnífico pasaje de la orquesta bajo las palabras: **Ah! no! padre pietà!.** El orgasmo de la situación ha llegado a su máximo y culmina con la feroz invectiva del padre: **Non sei mia figlia... Dei Faraoni tu sei la schiava!,** a la que sigue el grito angustioso de la hija. Quién ha oído siquiera una vez la ópera, sabe lo que es este momento.

Mientras Aida se arrastra a los pies del padre rogándole que no la maldiga, pues será siempre digna de la patria y de llamarse hija suya, la música que había llegado al paroxismo en la escena anterior, se transforma al punto en melancólicamente suplicante. En el **andante assai sostenuto,** las frases de la soprano, casi habladas, se apoyan en una sucesión de **corcheas** y **semicorcheas repicadas** que ejecutan los violines, al mismo tiempo que los violoncelos cantan una melodía divina que refleja admirablemente los opuestos sentimientos que desgarran el alma de la desdichada esclava. El tristísimo canto se desarrolla hasta la esclamación de Amonasro: **Pensa che un popolo vinto, straziato,** una de esas amplias frases que Verdi sabe hallar en los momentos de gran emoción, y que parecen resumir el dolor de la entera humanidad. La orquesta, mientras tanto, insistiendo en el movimiento de los violines que perdura durante 31 compases, va subiendo poco a poco hasta las notas más agudas.

El **dúo** termina con la dolorosa exclamación de **Aida: O patria! quanto mi costi!.**

Viendo que Radamés se está aproximando al lugar de la cita, Amonasro, después de haber infundido ánimo a la hija, se esconde detrás de una palmera para oír la conversación.

Una notas fugaces que se mueven sobre un **trémolo** de los bajos y que se contestan las unas a las otras, anuncian la llegada de Radamés. Ese fragmento de motivo sirve también de iniciación al ardiente saludo del enamorado: **Pur ti riveggo, mia dolce Aida,** una frase apasionada que se repite.

El diálogo con Aida abarca toda la primera parte del **dúo** y contiene detalles que sostienen a igual altura el interés dramático. Aida simula rechazar al amante que deberá casarse con su rival; Radamés protesta de esa acusación jurando ante los dioses que ama solamente a ella. Sí, es cierto: es muy difícil substraerse a la voluntad del Rey, a la ira de los sacerdotes y a los encantos de Amneris; pero él se decidirá a revelar su secreto amoroso al Rey, y éste no podrá negarle su consentimiento después de las nuevas victorias que conseguirá sobre el enemigo. Este propósito lo

declara Radamés en el período: **Nel fiero anelito di nuova guerra,** brillante motivo acompañado con un diseño de **tresillos staccati** de los cornos y cornetines, que recuerda el ritmo de los clarines durante un asalto guerrero. (9) La visión de la lucha se resuelve al final en la apasionada exclamación que Radamés ha pronunciado al entrar.

Aida objeta al capitán la dificultad de esa solución, y que en todo caso, aunque se realizara, la venganza de Amneris se descargaría sobre ella, sobre su padre y sobre el pueblo etiópico. — ¡Yo os defenderé! — contesta enérgicamente el guerrero. — No, no es posible.... Si realmente me amaras, la única forma de salvarlo todo sería huir... huir lejos. — Y he aquí que la mujer, valiéndose de todos los ardides de su sexo, insinúa al valiente soldado la idea de la fuga.

El **andantino: Fuggiam gli ardori inospiti** es de una ternura infinita. Se habla en él de florestas vírgenes perfumadas con el aroma de mil flores, de éxtasis sobrehumanos que harán olvidar las miserias de la tierra... Todo lejos del mundo, en una aislada comunión de almas enamoradas...

No alcanzamos a comprender cómo el crítico Félix Clement ha podido escribir que en este trozo falta originalidad. No solamente de originalidad hallamos impregnada la paradisíaca melodía, bajo el doble aspecto de lo descriptivo y lo oriental, sino que cada una de sus notas se nos revela saturada de una pasión inmaterial y profundamente sentida, sobre la que pasan los más exquisitos efluvios de la creación, que todo lo humanizan y enaltecen con la eterna ley del amor. Repárese tan sólo, para hallar la prueba de lo que decimos, en los compases de introducción confiados a la flauta, de sugestivo color **pastoral,** y en la frase: **Là, tra le foreste vergini,** en cuyo 7.o compás, a la palabra **terra,** esos saltos de **séptimas** parecen abrir al alma los más puros horizontes de una felicidad enagenadora.

La contestación del tenor: **Sovra una terra estranea** reproduce maravillosamente el estado de ánimo del atribulado personaje, condenado a renunciar al amor de Aida o a sacrificar los laureles de la gloria juntamente con su patria. — ¡Huír contigo a una tierra extraña! Abandonar mi patria, las aras de mis dioses, el suelo donde he cogido los primeros laureles de mi gloria! — exclama amargamente Radamés.

En toda esta música, nada hay que se asemeje a ciertos pasajes histérico — pasionales de más de una ópera moderna que conocemos; nada de hipersensibilidad morbosa ni de

recursos artificiosos. El amor está tratado aquí de una manera fuerte, sin desfallecimientos decadentes. Música apasionada, música sentida... nada más.

Su poder emotivo proviene de la espontaneidad, de la sinceridad y de la claridad: tres cualidades que hallándose unidas no pueden fallar nunca.

Volvamos al **dúo.** Después de la frase del tenor, la soprano repite el **andantino,** con el que concierta el canto del primero.

Cuando Radamés, después de insistentes ruegos, se decide a huir con su amada, en el **allegro assai vivo: Sì fuggiam da queste mura,** el trozo toma la forma conocida de una **cabaletta,** lo que algunos críticos han censurado. (10) En realidad, es éste el único fragmento de la ópera que reproduce esa forma característica de composición, común a las primeras óperas verdianas y a todas sus contemporáneas de escuela italiana. El trozo, oído por separado, ateniéndonos exclusivamente a su valor intrínseco, no desmerece: tiene buena melodía y suficiente movimiento. Pero si lo consideramos como parte de un todo, y lo comparamos con lo demás de la ópera, encontramos en él menos originalidad y finura. Lo que no es óbice al interés dramático, ni importa un desequilibrio estético tan pronunciado que alcance a perjudicar.

Terminado el desahogo amoroso de los dos amantes, la mujer, más dueña de sí y más calculadora, pregunta cuál rumbo habrá que tomar para no encontrarse con las huestes enemigas: en una palabra, cuál es el punto donde el ejército egipcio atacará al etiópico. Radamés, sin reflexionar en la enormidad que está por cometer revelando un secreto militar, contesta ingenuamente: — El valle de Nápata... — Pues bien, ¡allá estarán mis soldados! — exclama Amonasro saliendo de su escondite.

Grande es la turbación de Radamés ante la inesperada aparición; comprende que ha caído en un lazo. ¿Quién será ese personaje que lo ha acechado?... — ¡El padre de Aida, rey de los etíopes! — contesta el intruso. La expresiva frase, grandiosa en su sencillez, termina con una escala **ff.,** después de la cual se inicia el soliloquio agitadísimo y entrecortado del imprudente militar, que se da cuenta del abismo en que ha precipitado.

Este episodio musical es una prueba bien evidente de la fuerza dramática verdiana, concisa y eficacísima: esos **parlanti,** ora **ff.** ora **pp.,** hasta la penosa nota truncada de ese **no!** admirable de verdad, no podrían reproducir más fielmente

una conciencia terriblemente conturbada. Algunas palabras tranquilizadoras que Aida y el padre dirigen a Radamés, no surten su efecto; éste se abandona a su desesperación en el desgarrador: **Io son disonorato!**, de notas secas, muy marcadas, que adquiere mucha fuerza de expresión en los compases 7 y 8, con las palabras... **tradii la patria!** Una encantadora frase del barítono precede a la repetición del motivo.

El acto se acerca a su fin. Mientras Amonasro y Aida tratan de decidir al capitán a que huya con ellos, sale del templo Amneris, acompañada del gran sacerdote, y los sorprende. El rey etíope, furioso, desenfunda el puñal y se abalanza contra la princesa para matarla, pero Radamés, interponiéndose, evita el delito. El padre y la hija huyen, y mientras los guardias los persiguen, Radamés entrega su espada a Ramfis (el gran sacerdote) diciéndole que se queda a sus órdenes.

La escena hubiera necesitado tal vez más desarrollo; del modo como está escrita, la acción es demasiado rápida, asemejándose más bien a un bosquejo. No queremos decir con esto que hubiera sido necesaria una peroración orquestal; pero sí una mayor aclaración de los distintos episodios, pues la sucesión de los mismos es demasiado rápida, sin más ilustración que unas cuantas palabras y unas pocas notas. La síntesis, en la ópera, es una bellísima cualidad que nunca admiraremos lo suficiente; su aplicación, empero, no ha de exceder ciertos límites, si no se quiere comprometer la claridad del argumento.

En este tercer **final** de **Aida**, a pesar del defecto mencionado, la eficacia dramático-musical no resulta sensiblemente afectada: en el **prestissimo** el movimiento orquestal de acordes muy **marcados** interesa, como asimismo la última exclamación de Radamés: **Sacerdote, io resto a te** con un **fa** y un **la** poderosos, aunque de difícil ejecución.

ACTO IV: Este acto se compone de dos solos cuadros: el primero representa el juicio y la condena de Radamés, y el segundo la muerte de éste y de su amada enterrados vivos.

Primer cuadro: Una sala del palacio del Rey, con puerta de comunicación al tribunal subterráneo. La princesa Amneris, afligidísima, espera que se reúnan los sacerdotes que juzgarán a Radamés.

Esta escena, llamada "del juicio", es un verdadero monumento lírico-dramático. Bien contadas son las óperas que pueden ostentar trozos tan poderosos como éste. Los críticos Filippi y Reyer (que fueron expresamente al Cairo para

asistir al estreno de **Aida**) convinieron en llamarlo "una colosal concepción lírica". A la verdad, todo es aquí grandioso, profundamente sentido y expresado con un arte tan genial que no se sabe si admirar más en ella la seductora belleza melódica, la sabia orquestación, la fuerza dramática o la maravillosa espontaneidad.

A los pocos compases de orquesta, los **recitados** de Amneris describen a la perfección la lucha de sentimientos que se desencadena en el alma de la princesa: su amor ofendido pide a gritos la muerte de Radamés, pero luego (óigase el motivo conductor) la pasión la hace exclamar: **Io l'amo sempre...** y el deseo desesperado de salvarle de las garras de los sacerdotes, se impone con toda su violencia.

A una orden de la atribulada princesa, los guardias traen en su presencia a Radamés. En el **andante sostenuto: Già i sacerdoti adunansi**, la preciosa idea melódica está puesta aún más de relieve por un característico acompañamiento de clarinete bajo que persiste en un misterioso movimiento de **tresillos**, en que parecen amalgamarse el odio, la amenaza, el ruego y la esperanza. Una vez que el tenor, con igual canto, ha contestado negativamente a la desesperada invocación de la contralto, se llega al apasionado **cantabile: Ah!... tu dei vivere!...**, otro inspiradísimo trozo melódico, en el que Amneris dice que estaría dispuesta a sacrificar el trono y hasta la vida por el amor que el capitán le niega. Ante la persistente indiferencia de Radamés, los celos de Amneris crecen por momentos, como también su deseo de vengarse. La conversación de los dos personajes se vuelve cada vez más acalorada. La pasión de la mujer va trocándose poco a poco en amenaza, a través de un **trémolo** agitadísimo, hasta hacer explosión en el **allegro agitato: Chi ti salva sciagurato**, de acentos **marcados**, a los que sigue el bellísimo canto de Radamés: **E' la morte un ben supremo**; luego las dos voces conciertan.

La dramática escena termina con una exclamación llena de odio: **Dei miei pianti la vendetta or dal ciel si compirà**, a la que Radamés contesta con sarcasmo que no le preocupa ya ninguna ira humana, y que temería tan sólo la piedad de su obstinada amante. Luego, mientras el prisionero se retira acompañado de los guardias, la orquesta, **ff.**, ejecuta un movimiento de acordes **marcados** de poderoso efecto.

No hay superlativo que baste para definir la encantadora eficacia de la fúnebre melodía confiada a los violoncelos y contrabajos, con la que se inicia la escena siguiente. Los **recitados** de la contralto se intercalan con sorprendente natura-

lidad en la melodía, mientras ésta se contuerce continuamente y serpentea a lo largo de ellos, amalgamándolos y completándolos. Repárese en el mágico efecto de esos acordes > debajo de las palabras: **Io stessa!**

Desde el subterráneo llega la voz de los sacerdotes que se han reunido para juzgar al traidor. El característico **coro** de los mismos: **Spirto del Nume sovra noi discendi,** plegaria a la divinidad antes de disponerse a hacer justicia, lleva en sí algo de música gregoriana. Le sigue la acongojada exclamación de Amneris: **Numi pietà del mio straziato core...,** luego la orquesta, **tutta forza,** destacándose los toques **marcados** de los cobres, repite los primeros compases del motivo de apertura. Al mismo tiempo que los sacerdotes invocan las luces de la divinidad, Amneris se desespera ante el pensamiento de la próxima e inexorable condena. El momento de imponente sonoridad es de corta duración: se interrumpe de golpe, para dar lugar a un **trémolo pp.** que sostiene las desconsoladas palabras de la contralto: **Ohimè! mi sento morir!.** Indiscutiblemente, Verdi raya aquí a grandes alturas.

El "juicio" propiamente dicho empieza ahora. La escena, quizá un tanto larga, está formada por tres interrogaciones hechas por los sacerdotes al acusado. para que se defienda. Las preguntas de los jueces **(voces solas)** no obtienen contestación de parte de Radamés; cuando llega el momento de defenderse, éste calla y no se oye sino un lúgubre toque de timbales. ¡Terrible silencio! Los sacerdotes exclaman a coro: **Egli tace... Traditor!** y la princesa, sola con su mortal remordimiento, grita con acentos entrecortados: **Ah! lo salvate, Numi pietà, Numi pietà!.**

En el **poco ritenuto: Radamés è deciso il tuo fato,** los jueces condenan al infortunado capitán a la pena de muerte. En este punto vuelve la sonoridad; luego se destaca la voz sola de Amneris, quien impreca contra la fatal condena. Los sacerdotes van saliendo del subterráneo, repitiendo tres veces la palabra **traditor!** En el colmo de la desesperación, la princesa los maldice llamándolos tigres sedientos de sangre; después, dirigiéndose al gran sacerdote, impreca e implora amenazándole con el anatema de su corazón desgarrado. Sus súplicas se estrellan contra la implacabilidad de los jueces, quienes repiten invariablemente: **E' traditor! morrà.** Adviértase el acompañamiento del motivo: **Sacerdoti, compisti un delitto** (repetido dos veces) con ese **trémolo en octava alta** que eriza el cabello, y el movimiento de los contrabajos, tan dramático en su sencillez, que insiste durante 8 compases de **doble**

corcheas picadas en un diseño de **fa-do-fa-do,** hasta que todos los sacerdotes han salido desfilando delante de la princesa.

Amneris lanza una postrera maldición y sale desesperada. Luego la orquesta, **ff.,** cierra el cuadro con 15 compases de música orgástica que parece engendrar los rayos del anatema.

Mutación: El escenario está dividido en dos planos: el superior representa el interior del templo de Vulcano y el inferior la tumba en que Radamés ha sido enterrado vivo.

Los compases de orquesta que abren la escena, transportan inmediatamente al oyente al lóbrego ambiente en que se desarrolla la tragedia. Los tristísimos **recitados** del tenor, con los que se queja de su terrible suerte, se mueven en una atmósfera orquestal llorosa en que cada nota es una belleza. Dos notas del oboe hacen oír una especie de gemido que precede a la entrada de Aida en la tumba, luego la orquesta, animándose poco a poco, prepara el encuentro de los dos desafortunados amantes que la muerte vuelve a unir para siempre. — Eres tú, ¡Aida! — exclama con desesperación el guerrero — Tú... ¡en esta tumba! — A lo que la esclava contesta: — He querido venir a morir en tus brazos, lejos de toda mirada humana...

El delicioso **andante** de soprano: **Presago il core della tua condanna,** con esos extraños acordes **marcados** de los cobres hasta la dulcísima frase de los arcos, es algo tan peregrino que el alma se abre a una sensación infinita. ¿Qué decir de lo que viene a continuación, del sublime, paradisíaco canto de Radamés: **Morir sì pura e bella?.** En él, la melodía se eleva a las más altas cumbres de la emotividad: Verdi es en este pasaje de una grandeza arrebatadora, digna de adoración.

Ha habido críticos que han clasificado al maestro, por lo que se refiere a la melodía, en un plano inferior al de Rossini o Bellini. No es el caso de querer disminuir las grandes cualidades de aquellos compositores; pero para desmentir esa pretendida inferioridad melódica, nos parece que basta y sobra el divino fragmento que acabamos de oír. El solo **arpegio** debajo de la palabra **vita** vale un poema.

En el siguiente **andantino** de soprano: **Vedi?... di morte l'angelo,** la inspiración se sostiene a igual altura genial: es digno de nota el continuo movimiento de las flautas que tienen a su cargo un **trino** de bello efecto.

Desde el plano superior, es decir, desde el templo, llegan las voces de los sacerdotes y las sacerdotisas: **Immenso**

Fthà... El bárbaro canto sigue unas **inflexiones enarmónicas** sobre una **quinta** formando **pedal,** mientras las arpas ejecutan unos acordes **glisados.** El contraste con el canto doloroso de las dos víctimas resulta de una eficacia abrumadora.

Al **meno mosso,** Aida inicia una nueva melodía dulcísima: **O terra addio,** a la que contesta Radamés con igual canto. En él se hace referencia al sueño de amor y felicidad que se desvanece en la terrible realidad del momento. Los amantes, unidos en un abrazo sin fin, esperan la muerte viendo entreabrirse el cielo que acogerá sus almas errantes. Y la orquesta, completando el doloroso canto, lo subraya con unos **trémolos** ligerísimos, que parecen elevar más y más, hacia el infinito, las almas de los dos agonizantes.

Después de haberse oído por segunda vez las salmodias de los sacerdotes, Aida y Radamés repiten a **unísono** su adiós a la vida, al mismo tiempo que Amneris, arrodillada en el plano superior sobre la piedra del sepulcro, intercala sus oraciones pidiendo a los dioses la eterna paz para los moribundos.

La orquesta, sumamente **piano,** ejecuta por última vez en **octava alta** la dolorosa melodía, y el telón baja lentamente.

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) Trozos que componían la **Misa de Requiem:**
N.o 1 Requiem Æternam **(sol menor)** — M.o Buzzolla.
.. 2 Dies irae **(do menor)** — M.o Bazzini.
.. 3 Tuba mirum **(mi bemol menor)** — M.o Pedrotti.
.. 4 Quid sum miser **(la bemol mayor)** — M.o Cagnoni.
.. 5 Recordare **(fa mayor)** — M.o F. Ricci.
.. 6 Ingemisco **(la menor)** — M.o Nini.
.. 7 Confutatis **(re mayor)** — M.o Boucheron.
.. 8 Lacrymosa **(sol mayor y do menor)** — M.o Coccia.
.. 9 Domine Jesu Christe **(do mayor)** — M.o Gasparri.
.. 10 Sanctus **(re bemol mayor)** — M.o Platania.
.. 11 Agnus Dei **(fa mayor)** — M.o Petrella.
.. 12 Lux aeterna **(la bemol mayor)** — M.o Mabellini.
.. 13 Libera me **(do mayor)** — M.o Verdi.

* *

(2) Ya que se nos presenta la oportunidad, vamos a ocuparnos de las relaciones habidas entre el maestro Verdi y el director de orquesta Mariani.

Los dos eminentes músicos cultivaron una estrechísima amistad durante cerca de 30 años; luego un malhadado acontecimiento los enemistó, separándolos para siempre. La causa de esa deplorable ruptura hay que buscarla en la eterna cuestión femenina. Una vez más el conocido dicho de Alejandro Dumas (hijo): — Cherchez la femme! — responde exactamente a los hechos.

Ambos músicos se habían enamorado de la célebre cantante bohemia Teresita Stolz, la cual correspondía a Verdi. Mariani, ciegamente enamorado, tentó con todos los medios vencer la repulsión de la diva, pero sus ardientes súplicas se estrellaron siempre contra la irreductible indiferencia de ella. Poco a poco, por ley fatal, su amor fué trocándose en odio, no tanto a la mujer que le rechazaba, cuanto al hombre que gozaba de sus favores.

Los primeros síntomas del profundo conflicto de almas se advirtieron en 1868, en el tiempo en que Mariani dirigía todavía, con tanta habilidad, el **Don Carlos** verdiano; luego el surco se hizo cada vez más hondo, hasta que al par de años, los dos hombres no pudieron verse más. De ese modo quedó rota una preciosa colaboración artística, de la cual el teatro lírico se había aventajado muchísimo.

De todo amor contrariado nace el deseo de venganza: que es lo que ocurrió también con Mariani. Pero la venganza de éste fué cuánto de más refinado a la par que cruel puede concebir la mente calenturienta de un artista. No usó violencias materiales como hubiera hecho en su caso la mayoría de los hombres: se limitó a introducir el repertorio wagneriano en Italia, dedicándose (como había hecho en el pasado con las óperas del mismo Verdi) a dirigirlas con todo el entusiasmo de su temperamento.

Esa forma de vengarse debió costar al célebre maestro un enorme esfuerzo, no extraño, probablemente, a la lenta consunción que fué acabando con su vida. En efecto, Mariani, como artista, sentía profundamente la música italiana y no había comulgado nunca con la del operista sajón.. ¡al contrario!. Todo lo alejaba de ella: su temperamento meridional y, más que nada, una repulsión instintiva que no le permitía, a veces, ni siquiera leer las partituras de Wagner. ¡Qué suma exquisita de odio habrá sido necesaria para que ese maestro pudiera dirigirlas como nadie lo había hecho mejor, adivinando las intenciones más recónditas del autor y poniendo de relieve hasta las más sútiles esfumaduras!

De ese modo, incitando las tendencias "snobs" de cierta parte del público proclive a la adoración de lo nuevo, creyó que poniendo al coloso del norte contra el del sud, este último quedaría aniquilado. ¡Vana ilusión! Verdi era artista demasiado grande para temer esas insidias, y además un carácter recto, que de la misma manera que no había transado nunca consigo mismo, menos lo hubiera hecho con los demás... La amenaza le dejó indiferente, y si algo influyó sobre él, fué únicamente como estímulo, para que produjera obras más grandes de las que había compuesto hasta entonces. La única contestación que dió fué **Aida**.

Ángel Mariani falleció de tuberculosis, en 1873.

* *

(3) **Aida** fué pagada 6000 libras esterlinas: 2000 a la firma del contrato en París y 4000 en Milán, en el banco Brot, a la entrega de la partitura.

Se habían hecho instancias para que Verdi fuera a dirigir personalmente la ópera al Cairo, ofreciendo mayor remunera-

ción, pero el maestro rehusó: un poco porque le repugnaba la réclame, pero más que todo por su irreductible aversión a los viajes por mar.

* *

(4) **Cabalettisti** significa escritores o amantes de las **cabalette.** La **cabaletta** era considerada, por los adictos a la nueva escuela, como una forma inferior de composición, de modo que, llamando **cabalettisti** a los adversarios, lo hacían sarcásticamente.

Codini significa apegados a lo viejo, a lo rutinario; **germanisti**, germanistas; y **avveniristi**, hombres del porvenir (también en sentido irónico).

* *

(5) La soprano Pozzoni - Anastasi falleció en Abril de 1918.

* *

Al ensayo general que se hizo antes del estreno en la "Opéra" del Cairo, asistieron casi todos los abonados. Hubo muchos aplausos en los puntos descollantes, pero a veces inoportunamente, pues como los trozos no habían terminado, la acción se interrumpía.

En el **concertante** final de la primera parte del I acto, hay un acorde de **séptima, ff.**, que parece terminar el motivo musical. El público aplaudió estruendosamente. Bottesini, contrariado por la interrupción, se dió vuelta y exclamó en dialecto milanés: **L'é minga fenii!** (¡No ha concluído todavía!).

* *

(6) Las correspondencias que los dos críticos mandaron a sus respectivos diarios, fueron más tarde reunidas en tomo.

Ernest Reyer: **Notes de musique** (Paris, Charpentier, 1875).

Filippo Filippi: **Musica e musicisti** (Milano, Brigola, 1876).

* *

(7) Autor de la celebrada ópera cómica **Le educande di Sorrento.**

* *

(8) Carta de Verdi a Julio Ricordi, con fecha 28 de Diciembre de 1871:

"... Mando a usted una sinfonía recién escrita, con la cual encabezaremos quizá **Aida.** Digo "quizá" porque no habiéndola repasado, puede que sea un disparate. Lejos de mis ojos por unos cuantos días, cuando iré a Milán, podré volverla a ver y juzgarla; así le diré a usted si vale la pena que la haga copiar. De cualquier modo, tenemos siempre el preludio: le hice algunos arreglos, y desde luego podrá usted preparar la plana. Fíjese en el papel que indica los retoques: verá usted que en el final de la Sinfonía, cuando los trombones y contrabajos gritan el canto de los sacerdotes, y los violines e instrumentos de viento los celos de Amneris, hay un canto de **Aida** vuelto **fortissimo** por las trompas. Ese trozo, o es una "mamarrachada" o algo de efecto: pero no podría ser nunca lo último, si las trompas no tienen "attacco, suono e squillo". Tenga usted bien presente lo que le digo, pues tengo la convicción de que difícilmente me equivoco en mis juicios..."

(9) El músico-crítico español Joaquín Marsillach, fanático admirador de Wagner y autor de la ópera **Ricardo Wagner** (¿?), fué a Bayreuth, templo del arte wagneriano, a oír la **Tetralogía.** Desde esa ciudad, el 4 de Agosto de 1882, escribía correspondencias que trataban de la obra wagneriana, y comparándola con la de otros compositores, entre otras cosas decía:

"...Era muy fácil, por ejemplo, dar carácter bélico al carácter de Radamés con un diseño seco de cornetines..."

Lo mismo, más o menos, escribió el crítico italiano Villanis, en su obra **Psicología musicale.**

Ahora bien: la argumentación nos parece basada en un equívoco. Estamos perfectamente de acuerdo en desechar el credo casi absoluto de ciertos músicos del pasado (no todos, sin embargo, y Verdi menos que nadie) los que atribuían a tal o cual instrumento la propiedad exclusiva de representar los diversos estados del ánimo y sus impresiones; de modo que, p. ej.: los violines debían de sostener y acompañar todo canto amoroso; los clarinetes, el amor contrariado; el oboe, el candor o la ingenuidad; los cornos, todo lo que se refiriera al carácter pastoral; los trombones (usados casi exclusivamente en sentido rítmico), los pasajes dramáticos, etc., etc.

Ese empleo tan absoluto de los instrumentos, demuestra que todo sistema cuyos postulados se extreman, conduce inevitablemente a la paradoja y al absurdo. Lo cual se verifica, a pesar de que las bases sobre las que asienta el sistema sean a menudo sólidas y respondan a una justa valuación de sus elementos, los que, a su vez, han sido deducidos de una justa y lógica observación. No puede negarse que cada uno de los instrumentos musicales, por su timbre, responda de preferencia a un estado especial de nuestro ánimo: bastaría para demostrarlo el ejemplo del corno, tan sugestivamente melancólico. De esto, empero, a afirmar que la impresión de tristeza no puede dárnosla más que el "corno", hay, como se ve, una distancia enorme.

Por el mismo motivo, nos resulta errónea la afirmación de los wagnerianos, los que pecan en el sentido inverso cuando niegan "en absoluto" los caracteres específicos de cada instrumento; sin darse cuenta de que ellos mismos incurren en un absurdo aún más grave, cuando — tratándose del drama-lírico concebido por su maestro — llegan hasta a creer en la "personificación" de los sonidos.

Volviendo a la crítica del trozo de **Aida**, las objeciones hechas por los dos críticos mencionados, nos parecen faltas de sólida argumentación. Es inútil que el señor Marsillach nos diga que un pintor, cuando hace sus cuadros, no se sirve de colores "únicos" sino que los mezcla sabiamente entre sí (se ve que ese señor ha vivido hace más de 30 años... ¡y no ha visto ciertos cuadros modernos!) y que el músico, usando la paleta orquestal, ha de hacer lo mismo. En esta afirmación hay sin duda una base de verdad, pero nada absoluto. Podríase contestar: — Qué es lo que se propone el arte? — Dar la impresión y la sensación de lo verdadero y de lo bello, ¿no es eso? — Pues bien: esa impresión — en el campo pictórico

nos la puede dar tanto un esbozo a lápiz, como un claroscuro como una acuarela, como un óleo. Los colores empleados en la obra de arte, pueden variar desde el "único" o "fundamental" hasta un sinnúmero de combinaciones. No obstante, no es lo complejo que resuelve el problema mejor que lo simple; como tampoco es la forma la que consigue el fin, sino el contenido. El gran secreto consiste en "saber emplear" los medios: que estos sean simples o complejos nada importa.

Si Verdi, en el fragmento: **Nel fiero anelito**, en vez de limitarse al empleo de los toques secos de cornetines, para dar la impresión bélica, hubiera desencadenado toda la orquesta, por el solo hecho de hacer lo último no hubiera conseguido mejor el efecto. Es decir, lo hubiera o no conseguido, según la calidad intrínseca de su idea musical, y no por la mayor cantidad de elementos que empleara.

Otra observación que viene al caso: cuando nosotros recibimos una impresión profunda, dicha impresión se nos graba en la mente o en el ánimo con carácter casi siempre unilateral. Nos explicamos mejor: la impresión podrá provenir de causas múltiples, pero nosotros la percibimos y la retenemos únicamente bajo el aspecto que se nos presenta con caracteres sobresalientes. Es por eso que una sola palabra, ademán, gesto, sonido u olor, nos hace recordar episodios y hasta enteros períodos de nuestra vida.

Nada extraño, pues, que en el mencionado trozo de música, el compositor se haya limitado a servirse, para dar la impresión de algo guerrero (y lo ha conseguido) del "ritmo" que estamos acostumbrados a oír en las marchas militares, en los pasos dobles, etc., sin creer indispensable tener que describir el choque de las armas, el ruido de los combates o los ayes de los moribundos.

* *

(10) Fragmento de carta escrita por Verdi:

"... Yo no siento tal horror a las **cabalette**, y si mañana naciera un joven que supiera hacer alguna del valor p. ej.: de — **Meco tu vieni, o misera** o bien — **Ah! perché non posso odiarti** * iría a oírla de todo corazón y renunciaría a todos los artificios armónicos de nuestras sabias orquestaciones... ¡Ah, el progreso, la ciencia, el verismo!... ¡Ay, ay! Veristas todo lo que queráis; también Shakespeare era un verista, pero no lo sabía. La suya era verdad de inspiración; nosotros, en cambio, somos veristas por proyecto, por cálculo. Entonces, lo mismo da: sistema por sistema, mejor la **cabaletta**..."

Otro fragmento de carta, escrita desde S. Agata a su amigo Arrivabene, el 27 de Abril de 1872:

"... Como tú sabes, **Aida** marcha bien (es lo menos que puede decirse), y me escriben que la tercera y cuarta representación han sido todo un éxito, con teatro lleno. Dejemos pues en paz la **cabaletta** que tanto te molesta. No es ciertamente una obra maestra, pero las hay — y no pocas — mucho peores. Sólo hoy en día está de moda protestar contra las **cabalette** y no quererlas oír más. Es un error igual al de antaño, cuando no se quería oír más que **cabalette**. Gritan tanto contra el convencionalismo, ¡y dejan uno para seguir otro!..."

* **Straniera** y **Sonnambula**, de Bellini.

XIX

El *cuarteto* de arcos en *mi menor* (Nápoles, 1873). — Muerte de Alejandro Manzoni. — Amistad y veneración de Verdi hacia el príncipe de las letras italianas. — Propuesta de Verdi al Intendente de Milán para honrar dignamente su memoria. — Dos cartas referentes a la *Misa de Requiem*. — El *Libera me* de 1868. — Grandiosas ejecuciones de la *Misa* en la iglesia de S. Marcos (Milán) y en los teatros "Scala" (Milán) y "Opéra - Comique" (París). — El presidente Grévy entrega a Verdi las insignias de Gran Oficial de la Legión de Honor. — Verdi senador. — Largo período de descanso. — ¿*Aida*, última palabra de la producción verdiana? — *Simon Boccanegra* reformado (1881). — *Don Carlos* reformado (1884).

Hallándose Verdi en la ciudad de Nápoles, en cuyo teatro "San Carlo" se ensayaba la nueva ópera **Aida** para su próximo estreno, a fines de Marzo de 1873 cayó enferma la célebre soprano Teresa Stolz, que debía interpretar la parte de la protagonista.

Los ensayos tuvieron que suspenderse, y el compositor, no sabiendo cómo emplear su tiempo, tuvo la idea de escribir un trozo instrumental, que vino a ser la única composición de ese género que nos ha dejado.

El trozo en cuestión es un **cuarteto** en **mi menor** para arcos (dos violines, viola y violoncelo). Verdi, escribiéndolo, quiso ensayarse en un género de composición que no era el más afín con su temperamento eminentemente dramático. La música llamada **de cámara** no fué nunca su fuerte, y es probablemente por ese motivo que el **cuarteto** nacido bajo el cielo partenopeo, no tuvo ni antes ni después hermanos que le acompañasen.

El músico G. Biaggi (1822-1897), compositor sagrado de algún mérito y crítico musical, escribió a propósito de este **cuarteto**, en la **Gazzetta Musicale** de Milán (1873): "...El trozo es clásico por lo muy castizo de sus intenciones estéticas como por su hechura, al mismo tiempo que está tratado con amplia libertad de formas. Es **clásico** por la riqueza de la fantasía y de la melodía, y porque su desarrollo, la estructura de su armonía, lo esmerado de su composición, los movimientos rítmicos y el colorido de su sonoridad, se relacionan y responden con gusto a la melodía, a menudo con elegancia, siempre con habilidad y belleza de efecto; es clásico porque se informa exclusivamente al sentimiento estético italiano, y porque se anima de una sana y fecunda originalidad..."

A nuestro entender, aun reconociendo en el **cuarteto** la belleza de su inspiración y la evidente intención de seguir las reglas tradicionales de la composición cuartetística, no nos parece que pueda llamársele "clásico", al menos según la estricta acepción que se da a esta palabra. Su clasícismo, en todo caso, sería más formal que substancial, pues si bien es verdad que la forma exterior — como se dijo — sigue los modelos del género, por otra parte el elemento musical usado, revela a las claras un temperamento esencialmente dramático. Si se exceptúan el **prestissimo** y el **scherzo-fuga,** en los que el clacisismo parece afirmarse un tanto, en los demás tiempos del **cuarteto** es fácil advertir al compositor teatral.

El **cuarteto** fué ejecutado en casa del autor, el 1.o de Abril de 1873.

El 22 de Mayo del mismo año, después de una breve enfermedad, fallecía en Milán, cargado de años y de gloria, el célebre literato Alejandro Manzoni, el inmortal autor de la novela "Los Novios", de los "Himnos Sagrados" y de las tragedias **Adelchi** y **Conte di Carmagnola.** (1) Verdi estaba ligado a aquel principe de las letras italianas por una profunda amistad, basada en una admiración sin límites de su obra literaria y en una reverente veneración de sus preclaras virtudes. Aunque Verdi había sentido intensamente esa sugestión amistosa desde muchos años, (2) la verdadera relación personal no databa más que del 30 de Junio de 1868, año en que el gran músico fué a visitar al ilustre literato en su casa de Milán.

La triste noticia del fallecimiento de Manzoni sorprendió a Verdi en su solitaria Villa de S. Agata, y fué tal su dolor, que por unos días permaneció mudo y sombrío. Su corazón le sugirió al instante una idea generosa, símil a la que había concebido a la muerte del glorioso Rossini, es decir, una composición sagrada que recordara dignamente a la posteridad al gran artista que acababa de faltar al mundo de los vivos. Solamente que, acordándose de las mezquinas desavenencias habidas en aquella oportunidad entre los músicos encargados de escribir los trozos de la **Misa,** quiso que el escándalo no se repitiera. El homenaje a la memoria de Manzoni fué pues concebido por Verdi y concretado por él mismo, como acto de veneración personal, sin la cooperación de otros compositores.

A los pocos días de la muerte de Manzoni, Verdi partió de S. Agata con rumbo a Milán. Habiendo sabido que el gran literato había sido inhumado provisoriamente en un nicho del

Cementerio Monumental, quizo rendirle un postrer homenaje: se fué a visitar, solo, la tumba de su gran amigo, y permaneció largo rato ante ella, profundamente absorto en sus tristes pensamientos.

Desde el "Hotel Milán", en que se hospedaba, escribió sin demora al Intendente de la ciudad, señor Julio Bellinzaghi, exponiéndole su proyecto de escribir una **Misa de Requiem** dedicada a la memoria del ilustre desaparecido, para que pudiera ejecutarse al aniversario de su fallecimiento.

El Intendente fué a hacerle inmediatamente una visita de agradecimiento, luego reunió al Concejo Municipal en sesión extraordinaria, enterándole del excepcional ofrecimiento. La propuesta fué aceptada con entusiasmo y por unanimidad; fué aprobado sobre tablas otorgar a Verdi la facultad de elegir la iglesia que mejor se prestara al noble acto, como asimismo el pago por cuenta de la Municipalidad de todos los gastos que originara la ejecución de la **Misa**, y pasar una invitación a los mejores cantantes, coristas y profesores de orquesta para que todos cooperaran. (3)

Una vez cumplida la promesa que le dictaba el corazón Verdi marchó a París. En esa metrópoli, durante el verano del mismo año, compuso su célebre **Misa de Requiem**, incluyendo entre los varios trozos de la partitura sagrada el **Libera me** que había escrito cinco años antes.

Al cumplirse el aniversario de la muerte de Manzoni. la grandiosa composición fué ejecutada en la iglesia de S Marcos (Milán), el 22 de Mayo de 1874, bajo la dirección del mismo Verdi, cantando como solistas las señoras Stolz y Waldmann y los señores Capponi y Maini. La orquesta se componía de cien profesores escogidos entre los mejores de Italia, y los coros sumaban ciento veinte personas, tomando parte los más aventajados alumnos del Conservatorio de Música. El enorme público que llenó el templo (compuesto en su casi totalidad de artistas, críticos y aficionados más bien que de fieles) tuvo que dominar sus impulsos, pues de lo contrario, entusiasmado al oír aquella grandiosa música, hubiera aplaudido en la misma iglesia, olvidando la santidad del ambiente.

A los dos días (el 24), la **Misa** era ejecutada en la "Scala" (4), dirigiendo también el autor y consiguiendo un éxito ruidoso. Se dieron tres audiciones (las dos últimas dirigidas por el maestro Franco Faccio), luego el nuevo fruto de la genialidad verdiana fué llevado a París, en cuya "Opéra-Comique" tuvo cuatro ejecuciones, a cual más entusiasta.

Por lo que se refiere al análisis de esta **Misa de Requiem,** lo dejaremos para más adelante, ocupándonos de él en el capítulo: **Verdi y la música sagrada.**

Dos años después, y precisamente el 22 de Abril de 1876, otros grandes triunfos fueron decretados al maestro. En el "Théâtre Italien" de París, con un espléndido conjuno de intérpretes, es decir: Stolz, Waldmann; Masini, Pandolfini, Medini y De Reszké, su inmortal ópera **Aida** se repetía durante 68 noches consecutivas, en medio de atronadores aplausos. Verdi dirigió las dos primeras representaciones y las demás su amigo y colaborador Manuel Muzio. Y ya que hablamos de los grandiosos éxitos de **Aida,** recordaremos también la acogida triunfal hecha a esta obra en el escenario de la "Grand Opéra", donde en el término de cuatro años pudo celebrarse la 100.a representación.

El 22 de Marzo de 1880, cupo a Verdi el honor que no había sido deparado ni a los grandes músicos de la misma Francia. El tercer presidente de la República, Julio Grévy, entregó al glorioso maestro las insignias de Gran Oficial de la Legión de Honor. Al mismo tiempo, sus compatriotas residentes en París, le obsequiaron con una corona de oro formada con ramos de laurel.

Volviendo al período que se relaciona con la **Misa de Requiem,** el 15 de Noviembre de 1874, el rey de Italia, Víctor Manuel II, aprobaba la propuesta de su ministro Minghetti, nombrando a Verdi senador del reino.

La designación para el alto cargo fué recibida con satisfacción por toda la nación italiana, que veía en el músico al mayor exponente de la genialidad de la raza y al cantor nacional. Lo único que se objetó — con razón — fué el hecho de haberse basado para el nombramiento, en lo más mezquino que puede dar derecho a una banca senatoria, es decir, en la fortuna de la persona nombrada. En efecto, Verdi ingresó en el Senado con un nombramiento que se basaba en la crecida suma que el gran artista pagaba al fisco en calidad de contribución directa de sus bienes... ¡Uno de los tantos inconscientes disparates cometidos por la mentalidad de estado!

Verdi, ajeno a la vida política (téngase presente su actuación de diputado en 1861), después del juramento de rito que pronunció el 15 de Noviembre de 1875, no concurrió más a las sesiones. En una sola oportunidad volvió a pisar en la Cámara, y fué el 17 de Febrero de 1893, hallándose de paso por Roma para poner en escena su última ópera **Falstaff.** En

aquella oportunidad, el Senado le hizo una recepción triunfal, y es justo reconocer que — sin tocar directamente la delicada cuestión moral — hizo todo lo posible para remediar la torpeza cometida con el ilustre artista 18 años antes. Los agasajos que le fueron tributados, tendían a demostrarle que su participación en el Senado obedecía al general reconocimiento de sus grandes méritos artísticos y no... a lo demás. El célebre fisiólogo, senador Santiago Moleschott, le llamó: "orgullo del Senado".

Por lo que se refiere a su producción melodramática, después de **Aida,** la lira verdiana permaneció muda durante muchos años. Casi todos creyeron que el ilustre compositor diera por terminada su carrera operística con esa obra magistral, y a la verdad, si se exceptúan las ediciones reformadas de **Simon Boccanegra** (1881) y **D. Carlos** (1884) nada dejaba esperar en un activo despertar del operista. (3)

Solamente a mediados de 1884, empezaron a ser conocidos ciertos detalles que revelaban al maestro concentrado una vez más en dar vida a nuevos personajes melodramáticos.

La próxima ópera, resultado de un largo período de gestación interior, sería el **Otello,** aparecido en el escenario de la "Scala" en 1887, que grabaría con letras de oro en la historia del teatro melodramático el éxito más ruidoso que hayan registrado los anales de la lírica.

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) Un dato curioso: Alejandro Manzoni falleció a la misma edad que José Verdi: 88 años.

⁂

(2) Por intermedio de la condesa Clarita Maffei, en cuya "Sala" concurría la flor de la intectualidad italiana, ya desde Mayo de 1867 Verdi había recibido una fotografía de Manzoni, con la siguiente dedicatoria: "A José Verdi, gloria de Italia, un decrépito escritor lombardo".

⁂

(3) He aquí dos cartas escritas por Verdi al Intendente de Milán:

Señor Intendente:

No se me debe ningún agradecimiento, ni de parte de usted ni del Consejo, por mi ofrecimiento de escribir una Misa fúnebre para el aniversario de Manzoni. Es un impulso, diré mejor, una necesidad del corazón que me ha impelido a honrar, en lo que puedo, a ese Grande al cual tanto he admirado como escritor y venerado como hombre: modelo de virtud y patriotismo.

Cuando la composición musical esté lo suficientemente adelantada, no dejaré de informar a usted referente a los medios necesarios para que la ejecución resulte digna de la ciudad y del hombre cuya pérdida todos deploramos.

Con mi mayor consideración, tengo el honor de subscribirme

De usted atento y S. S.
José Verdi.

S. Agata, 9 de Junio 1873.

Señor Intendente:

La dolorosa noticia de la pérdida de Manzoni me impelió a escribir la Misa de Requiem. Ha sido un impulso del corazón, un tributo de reverente afecto, la expresión de mi pésame.

Me es, ahora, sumamente grato saber de usted, Señor Intendente, que mi ofrecimiento ha sido del agrado de usted y de la ciudad que usted tan dignamente representa.

Agradezco los términos corteses que me ha escrito, y con mi más distinguida consideración

Soy de usted S. S. S.
José Verdi.

Milán, 25 de Mayo 1874.

* *

(4) La ejecución de la **Misa** en la iglesia de S. Marcos (Milán) no costó a la Municipalidad más que 7000 liras, pues los cuatro solistas: Stolz, Waldmann, Capponi y Maini se ofrecieron gratuitamente.

Asimismo, Verdi no quiso que la Municipalidad tuviera que pagar por su cuenta un solo centavo; por cuyo motivo, de acuerdo con su empresario Ricordi, organizó las tres ejecuciones en la "Scala". Éstas arrojaron un saldo de boletería de 8000 liras, que fueron inmediatamente entregadas a la Tesorería de la Municipalidad.

* *

(5) La ópera **Don Carlos** fué solamente retocada, pero al **Simon Boccanegra** se le agregó todo el final del I acto, que es una página magistral y está escrita siguiendo los mismos cánones de composición empleamos más tarde en **Otello.** (Ver los capítulos correspondientes a estas dos óperas).



XX

De *Aida* a *Otello*. — 16 años de silencio. — Vida de Verdi en ese período de tiempo. — Las corrientes wagnerianas en Italia. — *I Goti* (1874), *I Lituani* (1874), *Gioconda* (1876). — Ponchielli, Gomes y Marchetti, en Italia. — Saint-Saëns, Thomas, Bizet y Massenet, en Francia. — La ópera italiana va perdiendo su carácter. — La nueva escuela: Catalani y Puccini. — Una carta de Verdi a Francisco Florimo: "*torniamo all antico*". — Muerte de Ricardo Wagner. — Boito y Verdi. — El coloso de bronce. — *Otello*. — Escrúpulos de Verdi. — La tragedia de Shakespeare y el libreto de Boito. — Indiscreciones de la prensa. — Los tres muñecos de chocolate. — Verdi en busca de intérpretes: dificultades. — Tamagno, Maurel, Pantaleoni. — Ensayos de la nueva partitura. — Verdi actor. — Un susto de los espectadores. — Enorme expectativa del mundo musical. — Estreno de *Otello* en la "Scala". — Éxito colosal: aplausos delirantes y manifestaciones callejeras. — Malincolías de Verdi. — *Otello*, obra maestra. — Juicios críticos: Bellaigue, Noufflard, Bülow, Gomes, Tschaikowsky, Grieg, Bastianelli. — Prejuicios del público profano. — Las grandes ejecuciones de *Otello*.

Después del éxito ruidoso de la ópera **Aida**, que se repetía en todos los escenarios del mundo, el glorioso maestro creyó tener derecho a un merecido descanso. Su producción melodramática, que representaba la asidua labor de más de tres décadas, le había elevado a la más alta cumbre del Olimpo artístico; era justo pues que descansara de sus fatigas, superiores en duración a la de casi todos los músicos. Además, la edad del maestro — sin ser extremadamente avanzada — llegaba ya a la respetable madurez que se halla en el límite con la ancianidad; por cuyo motivo el largo silencio que media entre el estreno de **Aida** y el de la próxima ópera **Otello**, es decir 16 años, se justificaría con la probable determinación de parte del compositor de no escribir más para el teatro, convencido de haber producido ya bastante.

Verdi solía repetir a menudo que "...para escribir música eficaz de ópera, se requiere juventud de edad y de espíritu... y que él ya no estaba en esas condiciones".

Veremos luego cuanta parte de verdad había en esas

afirmaciones. Por lo pronto, exacta o no su aserción, lo cierto es que durante el largo tiempo mencionado, la absoluta abstención de Verdi de las luchas artísticas, hizo creer con fundamento que el músico había dado por terminada su carrera teatral.

De la **Misa de Requiem**, ejecutada en 1874, y que rompió en cierto modo ese silencio, se habló en el capítulo anterior. Pero ésa era una obra especial, escrita en circunstancias y con intenciones también especiales; y si bien se ejecutaba en los teatros, el lugar para el que había sido destinada no era precisamente ése. Enmudecida la lira verdiana, la vida del maestro, desde 1874 hasta 1887, puede decirse que transcurrió alternativamente en sus residencias preferidas de Santa Agata, Génova y París. En su villa de S. Agata, Verdi — novel Cincinato de las artes — se dedicaba con entusiasmo a la agricultura. Era muy frecuente verle en sus campos o en el parque de su casa-quinta, vestido a la rústica como un campesino cualquiera, impartiendo órdenes u ocupándose personalmente de los cultivos de sus tierras. Era muy amante de las flores (como lo había sido Virgilio en la antigüedad helénica); él mismo las cuidaba y quería que en su casa no faltara nunca el adorno de esas encantadoras aunque efímeras obras de arte naturales.

Otra de sus pasiones (que duró poco) era la cría caballar, y se complacía en haber conseguido un cruce de razas especial que se llamó cabalmente "Verdi". Para la compraventa de equinos solía ir a las ferias rurales de Parma y Cremona, donde se entretenía de buena gana con los campesinos convenidos allá, los cuales recurrían a él por consejos o indicaciones referentes a negocios, en los cuales le reputaban muy experto.

En la ciudad de Génova. Verdi transcurría a veces el invierno, hospedándose en el histórico palacio Doria, frente al mar, e inspirándose en la contemplación de ese maravilloso aspecto de la naturaleza. Por otra parte, había elegido a esa ciudad por ser una de las pocas cuyos habitantes se dedicaban casi exclusivamente al comercio y a las industrias, sin pecar de fastidiosos o de indiscretos en cuestiones artísticas; pues Verdi — dado su carácter solitario que rehuía de toda mundanidad o adulación — era muy enemigo de que se le molestara en ese sentido.

También eran frecuentes sus viajes a París; ciudad que ejercía sobre su espíritu una singular fascinación, no obstante algunos recuerdos poco gratos que de ella habíanle

dejado el "chauvinisme" y ciertas pequeñas rencillas envidiosas del mundo musical de aquella metrópoli.

Durante varios años, empezando de 1877, Verdi, para robustecer su salud un tanto gastada por el trabajo y la avanzada edad, y con la noble intención de aumentar su cultura general, emprendió una serie de viajes a Alemania, Holanda, Bélgica y Austria. (1) Fué conociendo de esa manera a pueblos de étnica y cultura diferentes; visitó ciudades, museos y monumentos artísticos; no desdeñando tampoco (cosa que no había hecho sino raras veces hasta entonces, concurrir a los buenos teatros, con preferencia a los de comedias y dramas.

Fué precisamente en una de esas jiras, hallándose de paso por la ciudad de Colonia, cuando se le presentó la oportunidad de asistir a una buena representación de **La Conjuración de Fiesco** de Schiller, que lo indujo a retocar su ópera **Simon Boccanegra** que tiene con esa obra alguna analogía; lo que hizo en 1881. Esto ha sido dicho ya en el Cap. XV.

Mientras Verdi parecía haberse retirado completamente del teatro, a pesar de que su nombre figurara siempre en los carteles de las temporadas líricas, y en los años 1881 y 1885, con las óperas retocadas **Simon Boccanegra** y **Don Carlos** pareciera volver a la actividad creadora, nuevas corrientes estéticas, formadas allende los Alpes, habían entrado con fuerza en Italia, revolucionando gustos y tendencias en el seno de la lírica melodramática.

Ese fenómeno, que había empezado a verificarse desde 1860 hasta 1870 con la importación en Italia de las primeras obras wagnerianas, fué aumentando enormemente en los quince años siguientes.

Italia, a la sazón, — exceptuando a Verdi quien ya no escribía — carecía de verdaderos genios musicales que pudieran oponer al coloso sajón una producción nacional que, conservando las gloriosas tradiciones del arte italiano, sirviera de barrera a la fuerza invasora y contagiosa que venía del extranjero. Por un lado, la escasa originalidad (léase genialidad) de los pocos compositores italianos de la época, y por otro, la tendencia del público y hasta del llamado arte oficial a lo novedoso sin discernimiento alguno, habían llevado las cosas a tales extremos que la infección podíase llamar epidémica. Ya no se juraba sino en nombre del verbo de Beyruth: todo lo demás, obras y autores nacionales,

corría el riesgo de ser relegado al olvido o en un sitio de despreciada inferioridad.

La adoración de lo que no merecía por cierto tales fetichismos; la exaltación de sistemas que a menudo no tenían más valor que la incomprensibilidad y a veces el mismo absurdo; y la imitación servil de fórmulas artísticas contrarias al buen sentido y más que nada al temperamento nacional, eran síntomas evidentes de que en Italia se iba perdiendo poco a poco el predominio musical que había durado dos siglos.

Un exponente significativo de esa decadencia, fué el éxito ruidoso que el público boloñés decretó a un joven músico de la época llamado Esteban Gobatti, autor de la ópera **I Goti** (1874). Ese mediocre músico, desconocido hasta entonces y más desconocido aún hoy, tuvo su hora de gran celebridad. De la noche a la mañana, su nombre voló sobre las alas de una enorme fama artística, que por ser artificiosa no podía ser duradera; y no hubo persona que se reputara entendida en la materia, que no le llamara "genio novel" "mesías", "Wagner italiano", "innovador", etc.

Al año de estrenar **I Goti,** el obscuro compositor (quien, probablemente, habrá tenido algún talento que hubiera podido explotar creando quizá alguna buena obra, si el público no le hubiera elevado a la categoría de los dioses, exagerando grotescamente las cosas) escribió su segunda y última ópera **Luce** que fracasó miserablemente. (2) En cuanto a la primera, tampoco le cupo mejor suerte, pues—luego de ser representada en Milán — no se habló más de ella y duerme desde entonces en los archivos un sueño muy parecido al de la muerte.

A pesar de lo dicho, en aquel período de humillante servilismo del arte lírico italiano, no todo fué imitación o esterilidad. Después de la luminosa **Aida** verdiana, vieron la luz algunas obras de mérito, escritas por los compositores Ponchielli, Gomes y Marchetti.

Esos tres músicos no tenían una personalidad tan descollante como para poder representar a la escuela italiana; además, en mayor o menor escala, los tres venían a ser como ramas brotadas del tronco verdiano; pero, no obstante eso, las obras por ellos escritas han impedido que en aquel período de transición el melodrama italiano sucumbiera del todo ante la avasalladora arremetida germánica.

El músico Carlos Gomes, quien en 1870 había escrito su afortunado **Guarany,** compuso luego **Fosca** (1873), **Salvator Rosa** (1874), **Maria Tudor** (1879) y **Condor** (1891),

pero desgraciadamente su genialidad, en vez de ir aumentando, fué decayendo sensiblemente hasta quedar reducida a la nada. (3) Otro de los compositores de valía de la época, Felipe Marchetti, autor también de una ópera aplaudida, el **Ruy Blas** (1869), puso en escena en 1874 el **Gustavo Wasa,** sin que por ello su corona adquiriera nuevos laureles. (4)

El operista verdaderamente genial (si no del todo personal) de aquellos años, fué Amílcar Ponchielli, autor de varias óperas de mérito desigual, entre las que descuellan **I Lituani** (1874) y la admirable **Gioconda** (1876). **Il figliuol prodigo** (1880) y **Marion Delorme** (1885) escritas luego, revelan ellas también una merma sensible de las facultades de su autor. (5)

La **Gioconda** es la ópera más importante escrita en Italia en el período que transcurre desde **Aida** hasta **Otello,** y a la verdad es un melodrama sumamente inspirado, de líneas claras y grandiosas, justo en sus proporciones, orgánico en su contextura y escrito con técnica superior. Todas estas cualidades sobresalientes de **Gioconda,** si bien hacían de ella uno de los más hermosos melodramas de escuela italiana, no bastaban, sin embargo,para crear un modelo de ópera en el cual la generación contemporánea o las siguientes pudieran inspirarse.

En efecto — como dijimos más arriba — aun reconociendo en **Gioconda** los valiosos elementos personales que la componen, no es difícil advertir en el conjunto la filiación verdiana, procedente en línea general de toda la producción de aquél y en línea directa de las últimas óperas a empezar de **Ballo in Maschera.**

Por todos los motivos susodichos, ninguna de las óperas mencionadas, ni la misma admirable **Gioconda,** podía pues servir de valla eficaz al wagnerismo que penetraba en Italia con la fuerza de un torrente.

Al hablar de wagnerismo, hacemos mención del sistema de drama-lírico más revolucionario de aquel entonces; pero no hay que olvidar otras corrientes estéticas de menor trascendencia que se habían formado también en Francia.

Sin contar al ilustre Saint-Saëns, contagiado de wagnerismo, quien dió a la escena, en 1877, su interesante **Sansón y Dalila** y en 1883 **Enrique VIII** (obra de escaso mérito); mencionando apenas a Ambrosio Thomas por sus óperas **Mignon** y **Hamlet;** dos fueron los músicos franceses verdaderamente personales, que dieron nuevo brillo a la ópera después del silencio o la decadencia de Gounod: Carlos Bizet y Julio Massenet. (6)

El primero, con su encantadora **Carmen** (1875), llevó la composición melodramática a un altísimo grado de libertad y expresión, más allá del cual la "verdad" lírica sufriría probablemente un retroceso. **Carmen** es una de esas obras, frutos del genio, que han servido de base a una nueva escuela. En la ópera, (última, por desgracia, de su autor, quien murió a los 37 años, tres meses después del estreno) hay verdaderos tesoros melódicos, armónicos e instrumentales, a más de una traza lírico-dramática que permite a la acción desarrollarse con amplitud, sin entorpecimientos y con el mínimo convencionalismo.

No podemos decir lo mismo por lo que concierne a la producción de Julio Massenet, al cual es justo reconocer grandes méritos y también la iniciación de una escuela propia; pero las óperas de este músico, aun las celebradas **Il re di Lahore** (1877) y **Manon** (1884), tienen más importancia por la técnica que las informa que por la belleza intrínseca de su concepción.

El tiempo ha hecho ya justicia con las obras de este músico decadente, en las que casi todo se reduce al brillo exterior, convencional y amanerado; y cuyo contenido realmente estético es pobre. Decimos que ha hecho justicia, porque de la serie numerosa de óperas massenetianas, bien pocas quedan en repertorio. Y las pocas **(Manon, Re di Lahore y Thais)** no alcanzan a comunicar al auditorio esa fuerte corriente simpática propia tan sólo de las obras superiores. (7).

Volviendo a la breve reseña de obras y autores que han influído en Italia en el período del que tratamos, diremos aún que — a pesar de la desnacionalización progresiva de la lírica de ese país — se advertían también síntomas de renacimiento. Algunos jóvenes músicos empezaban a abrirse camino en la senda espinosa del arte; y aunque sus obras eran a la sazón todavía embrionarias y la gestación de las mismas no escapaba a la influencia wagneriana-bizetiana-massenetiana, los primeros frutos de esos bellos talentos hacían esperar otros mucho más valiosos en un porvenir no lejano. Nos referimos a los maestros Alfredo Catalani y Santiago Puccini, autores respectivamente de las óperas **Dejanice** (1883) y **Le Villi** (1884).

En medio de esa revuelta artística de pendencias y polémicas apasionadas entre lo nuevo y lo viejo, lo vital y lo moribundo, Verdi—a juzgar por su obstinado silencio—permanecía completamente indiferente. Mas la indiferencia era más aparente que real, como pronto veremos.

Ya en 1871, invitado a hacerse cargo del Conservatorio San Pietro a Majella, de Nápoles, escribía al archivero Francisco Florimo: "... La música del porvenir no me asusta"; y entre otras cosas decía también: "... Si yo fuera director de ese Conservatorio, enseñaría a todos a escribir como dicta "el corazón", terminando con este consejo: **"Torniamo all'antico e sarà un progresso".** (9) Estas frases, escritas al poco tiempo de estrenarse **Aida,** demuestran que Verdi estaba perfectamente al corriente de lo que ocurría en el mundo melodramático de su tierra; y si no tomaba parte en la ardorosa lid escribiendo alguna nueva ópera que sirviera de código estético, no por eso, en su interior, habíase interrumpido la gestación prodigiosa que le permitiera escribir sus dos últimas obras inmortales.

Si Verdi no componía, si no daba — diremos así — forma concreta al caudal abstracto de su inagotable inspiración musical, en sus adentros íbase produciendo una transformación maravillosa de todas las facultades artísticas, que exteriorizaría algún día a los públicos asombrados.

Como en 1871, su **Aida,** transformando al melodrama italiano, había abierto nuevos rumbos a la producción nacional amenazada por la extranjera, del mismo modo — después del ciclo wagneriano que culminó con la **Tetralogía** — Verdi sintió la necesidad de aprestarse a defender una vez más el glorioso patrimonio dejado por los genios de su tierra e impedir que la primacía melodramática de Italia pasara a otros países.

La voz de Verdi era pues necesaria para despejar las nieblas que desde el norte venían a gravar demasiado sobre el hermoso cielo itálico: así lo comprendió el glorioso artista que había compendiado el arte lírico de su patria durante medio siglo, y con gesto titánico — renovándose como Anteo — volvió a tomar la pluma. Lo que escribió fué **Otello.**

Uno de los motivos que probablemente lo indujeron a romper el silencio y a salir del aislamiento, fué también el de la muerte de Ricardo Wagner, ocurrida en Venecia en 1883. (10)

Desaparecido el gran músico sajón, el único de los titanes vivientes era él. El mundo podría juzgar su nueva obra sin que inquinaran el juicio atribuciones de insubsistentes rivalidades artísticas.

La idea de poner en música alguna de las grandes obras de Shakespeare, estaba latente desde años en la mente de Verdi. Para el músico italiano, el encuentro con el sumo trágico inglés no venía a ser un hecho nuevo, pues, como se

recordará, el argumento de su ópera **Macbeth,** compuesta en 1847, se basaba en el de la tragedia homónima de ese autor. En la ópera **Macbeth,** la inspiración del compositor llega en algunas partes a gran altura, pero no en toda la obra el genio del músico se equivale al del trágico. También en los años 1847 y 1859, Verdi se había encariñado con el **Rey Lear,** cuyo libreto hubiera tenido que proporcionarle el poeta A. Somma, sin que consiguiera satisfacerle enteramente, por lo que la ópera, a medias concebida, a medias escrita, no fué ejecutada.

Estaba reservado al poeta-músico Boito el proporcionar al maestro un libreto de gran valor, capaz de inspirarle profundamente y de hacer resonar con acentos nuevos y poderosos el coloso de bronce enmudecido.

El argumento sobre el cual la fantasía trágicamente apasionada de Verdi alzaría uno de sus vuelos de águila, fué **Otello.** Parece que la intención de poner en música esa tragedia germinara desde tiempo en la mente del maestro, pero los primeros síntomas concretos de sus propósitos datan sólo del año 1880, y se hallan en unas cartas escritas a varios de sus amigos, entre los cuales Oprandino Arrivabene y el pintor Morelli.

Tres años más tarde, las visitas a Verdi del ilustre autor de **Mefistofele** se habían vuelto muy frecuentes; tan frecuentes, que ya no cabía duda de que los dos personajes dedicábanse a infundir vida a una nueva obra de arte.

El primitivo libreto de la ópera en gestación hubiera debido llamarse **Jago,** que es el nombre de uno de los personajes de la tragedia; pero Verdi fué cambiando poco a poco de parecer hasta dejar a la tragedia su título original de **Otello.** La incertidumbre que el maestro tuvo en un principio respecto al título, se debió al hecho de que el mismo **Otello** shakespeareano había sido puesto ya en música por Joaquín Rossini, y él — por un exceso de escrupulosidad — no hubiera querido que se le acusara de irreverencia hacia el glorioso músico pesarés, que lo había precedido y con el cual hubiera tenido que medirse en una misma obra.

El fundamento de semejante escrúpulo era muy relativo, y en todo caso, le hubiera correspondido al mismo Rossini, quien, en un caso análogo, había escrito en su juventud un segundo **Barbiere di Siviglia** mientras se ejecutaba aún, con mucho éxito, el del célebre compositor Paisiello; pero por lo que al **Otello** verdiano se refiere, las cosas eran bastante diferentes. En primer lugar, el **Otello** de Rossini había desaparecido del repertorio desde muchos años; luego, si Verdi se dispo-

nía a poner en música ese argumento, lo haría sin duda con métodos nuevos, siguiendo una traza de drama-lírico tan distinta de la empleada por Rossini en 1816, que cualquier escrúpulo no tendría razón de ser. Ambas óperas podrían ser juzgadas como exponentes de dos épocas musicales distantes entre sí casi tres cuartos de siglo.

La tragedia de Shakespeare es una de las más interesantes de su autor; muy humana en su contextura general, peca, sin embargo, de incongruencia en algunos caracteres y en ciertas escenas. Si bien es verdad que cada uno de sus personajes adquiere el valor de un símbolo, reproduciendo más bien un aspecto del "ser" humano que al ser completo, no nos convence enteramente la psicología de un Otelo que todo lo cree y nada averigua; la de una Desdémona extrañamente resignada a su destino, sin que haga nada serio para echar de sí la culpa infamante de que se la acusa; la de Casio, tenorio tan poco malicioso que se deja cazar en la trampa con suma facilidad.

Algunos críticos, analizando el carácter del Moro de Venecia, han querido justificarlo afirmando que todos los héroes son, en el fondo, ingenuos y crédulos. Podemos admitirlo: pero hasta cierto límite; porque de lo contrario, el calificativo "héroe" se volvería sinónimo de "imbécil", lo que no es.

Esto por lo que se refiere a Otelo, personaje principal de la tragedia. En cuanto a los demás, como en este escrito no podemos ocuparnos detalladamente de cada uno de ellos, será suficiente que los hayamos mencionado de paso.

El libreto que Arrigo Boito escribió para el maestro, es — a nuestro entender — quizá el mejor que se ha escrito para las óperas italianas: los versos son elevados y hermosos (salvo pocas estrofas), la acción sucinta, las escenas rápidas y distribuídas con acierto. Boito se ha tomado algunas licencias en la adaptación de la tragedia original al libreto de la ópera, sin que por ello disminuyera el interés dramático. Ha empezado con anticipar la acción de un siglo (XV en vez de XVI) para que los trajes de la época fueran más vistosos; también suprimió todo el primer acto de la tragedia inglesa, que trata de las relaciones de Desdémona y Otelo antes de su matrimonio, en la corte del padre de la primera, senador veneciano Brabanzio; luego — amén de otras modificaciones de secundaria importancia — hizo de Yago un carácter distinto del que concibiera Shakespeare. En efecto, éste había reproducido en el alférez de

Otelo al soldado aventurero de la edad media, tosco y brutal, capaz de cometer cualquier delito; el cual cree que su jefe ha conquistado a su mujer, y trama con infernal astucia un plan para perder a Desdémona, vengando de ese modo el ultraje que ha creído recibir del moro.

Boito, en cambio, atribuye el deseo de venganza de Yago al bajo grado que éste ocupa en la milicia, debido a la escasa benevolencia de Otelo: motivo — como se ve — no proporcionado a la terrible venganza que se toma. Pero el defecto verdaderamente grave de este personaje, es la característica psicológica que Boito le adjudica en contra de toda lógica e — inútil es decirlo — falseando el carácter creado por Shakespeare. Este absurdo consiste en atribuir a Yago, soldado — repetimos — tosco y perteneciente a una categoría de individuos violentos por instinto y no por razonamiento, ideas de escepticismo moderno: haciéndole decir que se siente malvado por haber nacido hombre; que el mal que hace es debido a la obra del destino; que se ríe de la virtud; que la muerte es la nada y el cielo una vieja patraña.

Ahora bien: ese lenguaje en boca de un delincuente del siglo XV es muy absurdo. La historia nos enseña que los soldados de ventura de aquel entonces no hacían alarde de tal escepticismo, al contrario, eran todos ferozmente supersticiosos.

A fines de 1884, Verdi empezó a escribir la música de su novel drama lírico, sometiéndose a una labor ímproba que duró — salvo raros descansos — casi tres años. Ese esfuerzo de su actividad, superior en mucho al que le exigiera la composición de **Aida**, que había sido la ópera en la cual había trabajado más, se debió en parte a su edad avanzada que ya no le permitía escribir con la rapidez de otrora, en parte al colosal trabajo de instrumentación.

Cuando en el mundo musical empezó a cundir la voz de que el anciano compositor estaba escribiendo una nueva ópera, la prensa se desató en conjeturas y juicios, con tanta indiscreción que Verdi se sintió bastante molesto: hasta que un día, habiendo leído en el diario francés **Le Figaro** una de las tantas charlas más o menos fundadas, perdió la paciencia, y llamado a su amigo De Amicis le rogó que declarara por escrito que "era completamente falso que el maestro Verdi escribiera óperas nuevas".

La mentirosa afirmación, empleada para substraerse a

los comentarios indiscretos, le valió para que pudiera seguir trabajando sin que le molestaran demasiado.

El día primero de año de 1885, el editor de las óperas verdianas, Julio Ricordi, mandó al maestro, desde Milán, un monumental pan dulce. Dentro del pan dulce había sido puesto un estuche de la forma de un huevo, el que, a su vez, contenía un pequeño muñeco de chocolate. Ese muñequito representaba a un niño moro recién nacido, como para significar que la ópera **Otello** (cuyo protagonista es un moro) había nacido ya.

Al año, en la misma fecha, Verdi volvió a recibir igual regalo; solamente que el muñeco era más grande, como si el niño se hubiera vuelto un jovencito, es decir, que la partitura de **Otello** se hallaba adelantada.

Finalmente, el primero de año de 1887, por tercera y última vez, Verdi volvió a recibir el tradicional pan dulce milanés con análogo contenido que el de los dos años anteriores. Pero el muñeco de chocolate se había transformado en el comandante de los ejércitos venecianos. Lo que quería demostrar que la ópera **Otello** había sido terminada. (11)

Apenas Verdi tuvo lista la partitura, su mayor preocupación fué hallar los intérpretes adecuados para la ejecución. La ópera era — especialmente en la parte vocal — de muy difícil interpretación, y en la época en que apareció escaseaban los grandes cantantes.

Después de mucho buscar, con la ayuda de su editor Ricordi, convínose en elegir como intérpretes principales a Tamagno, Maurel y la Pantaleoni.

Verdi estaba muy conforme con el barítono Maurel, al cual conocía como cantante de mucho talento: dotado de una magnífica voz y actor de méritos excepcionales. Lo mismo, con poca diferencia, podía también decirse por lo que se refería a la soprano Pantaleoni. Pero, en cuanto al tenor Tamagno, no era la misma cosa. Si bien es cierto que en aquellos años era ya célebre, su celebridad provenía únicamente de su voz fenomenal y no de su arte escénico; por cuyo motivo Verdi no lo hubiera querido intérprete de su ópera, en la que el arte se equivale si es que no prima sobre el elemento puramente lírico. Fué sólo en vista de que no había tenores dramáticos mejor dotados que él, que Verdi se resignó a aceptarle. (12) Esta aclaración desmiente rotundamente la leyenda que muchos han creído, es decir, que Verdi escribiera **Otello** expresamente para Tamagno.

Lo que ocurrió fué lo siguiente: Verdi conocía muy bien

la portentosa riqueza vocal del tenor turinés; y una vez que le hubo asignado el papel de Otelo, pensó en educarle también en el arte de cantar y en la mímica. Si el maestro hubiese podido conseguir ese milagro, un Tamagno sumamente sonoro unido al artista refinado, hubieran hecho de él a un intérprete insuperable.

Verdi se dispuso a vencer ese escollo de Sísifo, sirviendo de maestro de escena al cantante defectuoso, y después de grandes esfuerzos logró conseguirlo plenamente. Sus fatigas no fueron defraudadas, pues durante muchos años los nombres de Tamagno y Otelo permanecieron tan ligados que parecía casi que correspondiesen a un único personaje.

Tamagno estudió su parte al piano con el director de orquesta Franco Faccio y con el mismo Verdi.

Los ensayos generales tuvieron lugar en la "Scala" de Milán, a empezar del 27 de Enero de 1887, concertando la ópera el maestro Faccio y el substituto Coronaro (13). Otros colaboradores fueron el maestro de los coros Cairati, Boito y Ricordi.

Verdi asistía durante horas y horas, incansable, a los ensayos de los solos y de los trozos de conjunto, corrigiendo, disponiendo, aconsejando a todos, sin que se le escapara el mínimo detalle. ¡Y eso que tenía la respetable edad de 76 años!

A propósito de la mímica que Verdi enseñara a Tamagno para la mejor interpretación de su papel, conviene recordar aquí un hecho ocurrido durante uno de los ensayos generales. Se estaba representando la escena final de la ópera. El moro uxoricida, después de haberse hecho justicia con sus propias manos clavándose un puñal en el pecho, se arrastra moribundo hasta la escalerita de la alcoba, trepa por ella, llega al lecho de su esposa y besa por última vez el cadáver de Desdémona, cayendo luego muerto.

Tamagno había repetido varias veces la escena, sin conformar a Verdi, el cual quería una caída trágica, a lo Salvini. Como el maestro viera que su intérprete no conseguía el efecto deseado, quiso darle una lección él mismo. Ejecutó la mímica de esa escena suprema, y al llegar al final de la muerte, rodó de la escalerita al plano inferior del escenario, con gran susto de los presentes que le creyeron víctima de un síncope.

El anuncio del próximo estreno de **Otello** despertó un interés enorme, tanto en Italia, como en Francia y Alemania. Muchos críticos musicales bajaron a Milán de todas

partes de la península y del extranjero, atraídos por el extraordinario acontecimiento de un anciano compositor que, después de haber llenado de su fama el mundo musical durante medio siglo y a los 16 años de silencio, se disponía a hacer oír una nueva voz melodramática que revolucionaría sin duda al arte lírico.

El estreno de **Otello** tuvo lugar en la "Scala" de Milán, el 5 de Febrero de 1887, con los intérpretes Tamagno, Maurel, Paroli, Navarrini, Limonta; Pantaleoni y Petrovich. (11)

La concurrencia de público fué tan grande que las localidades del teatro se agotaron el día antes del estreno. Una verdadera multitud esperó durante varias horas, agolpándose ante las puertas del teatro, en espera de que se abrieran para poder entrar y ubicarse lo mejor posible.

Se calcula que el número de espectadores reunidos en el amplio salón pasara de cuatro mil. Además, numerosos corrillos de personas que no habían podido entrar en el teatro, se estacionaron frente al mismo, esperando con ansias conocer el éxito de la ópera que se estrenaba.

Cuando el director de orquesta Franco Faccio, un poco pálido pero seguro, dió con la batuta la señal de empezar y la orquesta atacó las imponentes escalas de la tempestad, el estupor se dibujó en todos los rostros. Ésa era una forma nueva de empezar un melodrama.

El sonoro coro con el cual se inicia la ópera y que se alterna con el desencadenarse de la tempestad, llamó aún más poderosamente la atención del auditorio; y cuando Tamagno lanzó al aire su majestuoso **Esultate!** los aplausos estallaron estruendosamente haciendo temblar el teatro.

La admiración fué aumentando a través del coro: **Fuoco di gioia!**, del brindis de Yago, de la escena del duelo Casio-Montano, hasta el maravilloso dúo final de Otelo y Desdémona.

Apenas terminado el primer acto, el público pidió a gritos, entre aplausos ensordecedores, que se presentara el maestro, y éste tuvo que adelantarse al proscenio una, dos, cuatro y hasta seis veces.

El venerable anciano, no pudiendo vencer la emoción de aquellos divinos momentos, sintió que sus ojos se bañaban en lágrimas y se retiró. Pero el público le llamaría quizá cuantas veces más, si la avanzada edad del músico no hubiera aconsejado a todos un poco de moderación.

El éxito que se había delineado desde el primer momento, fué aumentando más y más en los actos siguientes, hasta

alcanzar el diapasón del delirio en el cuarto. Todos estaban de pie, damas y caballeros, gritando el tantas veces proferido nombre de: ¡Verdi! ¡Verdi!!

En los entreactos, un polígrafo iba imprimiendo unos folletos con la crónica de cada acto, anunciando el éxito colosal, y los papeles se distribuían al público estacionado fuera del teatro.

A la salida de la "Scala", el gentío improvisó una imponente manifestación con antorchas. Se formaron dos columnas: una que acompañó a Verdi, y otra que hizo lo mismo con Tamagno. Fueron desatados los caballos del coche que conducía al maestro al hotel "Milán" y la tracción se hizo a brazos.

Una vez llegados al hotel, la orquesta de la "Scala" se hallaba ya ubicada frente al edificio; Verdi tuvo que asomarse varias veces al balcón y Tamagno se vió obligado a lanzar al cielo, en esa noche estrellada, el poderoso **Esultate!**

El éxito de **Otello** bien podía definirse colosal. Nunca ópera alguna había obtenido tan inmensos sufragios del público. Verdi, en tanta gloria y en medio de los entusiastas agasajos de un mundo de adoradores, recibía la consagración de primer maestro del siglo.

No obstante esas manifestaciones delirantes, Verdi sintió por un momento toda la nulidad de las cosas humanas. Hemos dicho en otras oportunidades como su carácter, casi hipocondríaco, le inclinaba habitualmente a la soledad y a la tristeza. Fué cabalmente en esa noche fatal, al tocar su gloria el ápice más excelso, cuando una nube de melancolía le embargó el corazón. A su editor Ricordi que trataba de infundirle ánimo en ese momento de desaliento, haciéndole presente que había obtenido el éxito teatral más grande del siglo, Verdi contestó con infinita amargura: "Sí, sí, todo está bien. Pero en la soledad de Santa Agata, yo he vivido, se puede decir, entreteniéndome con los personajes de **Otello**... Me había encariñado con ellos: había vivido para comunicarles la poca vida que me queda. Ahora todo se acabó: el público se lleva mis últimos secretos... ¡y ya no me queda nada!, ¡nada!!"

¿Cuál poder superior encerraría la nueva partitura, para que los públicos se entusiasmaran tanto en oírla? Es que **Otello** se presenta como una obra maestra, en la cual su autor, a más de una bien evidente genialidad, revela una transformación sublime de todas sus facultades creadoras. En Otello, la composición alcanza al más alto grado de liber-

tad de formas, que hacen del drama y de la lírica un bloque solo, como si el primero originara la segunda y ésta derivara necesariamente de aquél. Melodías, declamados, recitados, parlantes, todo adquiere en ella un relieve prodigioso de verdad y eficacia; nada hay que pueda suprimirse o modificarse, sin que la estructura general se resienta sensiblemente.

Otello es una continua alternativa y sucesión de pasiones y sensaciones humanas, que ora se sublimizan espiritualizándose en un mundo superior, ora precipitan con terrible realidad en la baja órbita en que vivimos.

No hay pasión o sentimiento alto o bajo, que no halle en **Otello** su correlativo musical; el todo unido a una forma sumamente aristocrática que hace de ese drama-lírico una verdadera obra clásica.

Hay que tener presente también otra característica importantísima de **Otello.** En las óperas que la precedieron — con excepción de **Aída** — la verdad melodramática no era constante ni tenía igual evidencia en toda la obra. Podíase decir que Verdi se complacía en poner de relieve solamente los rasgos sobresalientes de la acción y de los personajes. Su genio iluminaba con haces de luz únicamente las cimas, dejando — digamos así — los valles y las llanuras en la obscuridad o en la penumbra.

En **Otello** no ocurre eso. Todo el cuadro y todos los personajes están iluminados a la par, sin que se note un solo detalle escénico o psicológico descuidado. La armonía y la unidad del amplio cuadro se mueven en un marco que lo abarca todo.

La crítica mundial fué unánime en ensalzar las bellezas de la nueva ópera. Que nosotros sepamos, no ha habido una sola nota discordante que rompiera la unanimidad de juicios a cual más entusiasta.

En Francia, el ya citado ilustre músico-crítico Camilo Bellaigue, escribía en la "Revue des Deux Mondes": — Nosotros hacíamos votos, hace unas semanas, para que de un punto cualquiera del horizonte se oyera una gran voz.

Esa voz se ha hecho oír en la tierra de Italia, de los labios todavía elocuentes de esa madre de la armonía.

Hacía demasiados años que la música, ingrata hacia su patria, no cantaba más que los duros acentos germánicos. El genio latino, después de **Aida** y la **Misa** dedicada a Manzoni, había enmudecido.

Ahora ese silencio ha sido finalmente roto. Después de dos audiciones y numerosas lecturas, **Otello** nos parece una

de las obras maestras del siglo. Se buscaba un nuevo tipo de drama lírico: ¡helo aquí! He aquí la reforma de la ópera llevada a cabo de la manera más sencilla, sin reclamo ni charlatanería: he aquí el nuevo rumbo abierto a la música moderna por el más anciano de los músicos..."

Jorge Noufflard, otro crítico francés, escribió: "...**Otello** es una obra maestra cuya inspiración está a la par de la técnica".

Hans von Bülow, músico y crítico fanático de Wagner, que no había hecho más que mofarse de la producción verdiana hasta **Otello,** escribió a Verdi, en 1892, una carta en la que le pedía perdón por las "bestialidades" son palabras de él) que había escrito; profesándose al mismo tiempo ferviente admirador del músico italiano. (15) Carlos Gomes, el aplaudido autor de **Guarany,** hablando de Verdi y de **Otello,** dijo una vez: "¡Qué genio Verdi! Hasta **Otello,** todavía me atrevía a medirlo... ¡Ahora me da miedo!

El maestro ruso Tschakowsky se duele en sus memorias "de que Verdi haya llegado tan tarde a la plenitud del talento, y que eso no haya sucedido cuando aún su fantasía poseía todo el vigor de la juventud". Pero Grieg, el famoso músico noruego, hace observar que "no es posible unir al mismo tiempo el brío y la frescura juveniles con la madurez de la experiencia. Para producir una obra como **Otello,** era necesario el largo e incesante progreso del genio verdiano, que aquí se muestra profundo y vehemente, expresando con singular vigor el choque de las más indómitas y violentas pasiones.

En toda aquella música tan enérgica y grandiosa, palpita el genio de Shakespeare. Verdi no se arredra ante nada y sin miedo escribe el monólogo de Yago con su aterradora concepción del problema de la vida y la muerte, produciendo una página asombrosa".

Si no temiéramos dar a este escrito una extensión mayor aún de la que tiene, podríamos reproducir el juicio de al menos otra media docena de músicos y estetas ilustres, pero en vista de lo largo del capítulo, vamos a concluir transcribiendo el parecer de un joven crítico italiano, Giannotto Bastianelli, quien, "rara avis", acaba de emitir en su reciente obra **Pietro Mascagni,** el siguiente juicio: — En la ópera verdiana, el exponente de la raza más señoril que existe, la mora, se convierte en un villano tenor que no sabe expresar su ira sino gritando como un obsesionado.

El señor Bastianelli será todo lo analítico y profundo

"a la moderna" que quiera, pero a nosotros su opinión nos resulta bastante tonta. Si lo que afirma fuera cierto, es decir que el Otelo verdiano no hace más que gritar, podríamos contestarle que desde que existe un ser humano, la ira no se ha expresado nunca con... suspiros. Mas como esa afirmación es falsa, pues la psicología de Otelo pasa en la ópera, a través de todas las esfumaduras del amor, del ruego, de la duda, del desengaño y del dolor, no podemos atribuir ese juicio aventurado sino a uno de estos dos motivos: o el señor Bastianelli no conoce la ópera, o si la conoce, no ha comprendido un comino de ella. ¡No es posible atreverse a escribir semejante torpeza, después de haber oído el **dúo** final del I acto, el **cuarteto** del II, el **Dio! mi potevi scagliar** del III y el último **dúo** con la escena de la muerte, del IV!

También mucha parte del público que no conoce la obra, tiene el mismo prejuicio que el señor Bastianelli, es decir, que la ópera **Otello** necesita, especialmente por lo que a su protagonista se refiere, cantantes de grandes voces que estén en condiciones de servir al asombrado auditorio una buena cantidad de **do** de pecho y de **re** y **mí** sobreagudos. Nada de eso. Otello es obra tan grandiosa en su parte vocal e instrumental, que no ha menester, para imponerse, de esos mezquinos expedientes. Si bien es verdad que sus personajes necesitan voz (¿os figuráis a un héroe como Otelo, que cante con la vocesita de un tísico?) lo que más hace falta en ellos es arte. Mucho arte: en el canto como en la mímica.

Éstas son las causas porque la ópera **Otello** no se ejecuta ya tanto hoy día. Un poco se debe a la escasez de grandes cantantes, pero más que nada a la deficiente interpretación de los mismos. Además la tragedia original de Shakespeare no está tampoco al alcance de cualquier mediana inteligencia.

Otello fué cantado 25 veces en la temporada de la "Scala" del año 1887, luego pasó a los demás teatros de Italia y del extranjero, siendo recibido triunfalmente en todas partes. He aquí el orden cronológico de las ciudades — no incluyendo las italianas — en cuyos teatros se ejecutó por primera vez: Budapest y S. Petersburgo (1887); Praga, Mónaco de Baviera, Viena, New-York (1888); Lisboa, Londres (1889); Berlín, Madrid (1890) y París (1894). En esta última ciudad, Verdi fué presentado al público de la "Opéra" desde el palco presidencial, por el mismo Presidente de la República, Casimir-Perier.

Otello
(1887)

Otello resulta de más difícil análisis que cualquiera de las demás óperas verdianas, con excepción de **Falstaff.**

Tal dificultad, se debe al hecho de que esta soberbia partitura está concebida con diferente criterio que las anteriores; es decir, que su estructura no sigue la distribución que, partiendo del modelo creado por Rossini, había llegado a través de muchas variantes al tipo **Aida,** sin alterar, empero, las bases fundamentales del melodrama. En la ópera **Otello,** no hallaremos más el argumento fraccionado en **romanzas, cavatinas, cabalette, dúos, tercetos, concertantes,** etc. como hemos tenido la oportunidad de comprobarlo en las óperas del mismo autor que le precedieron y las de sus contemporáneos, exceptuando al Wagner del segundo período en adelante.

La grandiosa partitura que nos proponemos repasar sumariamente, puede decirse que rompe completamente con los moldes usados hasta la fecha de su aparición: los rompe resueltamente, y en su lugar crea un organismo melodramático de los más complejos, dividido en cuatro grandes cuadros musicales, en los que tanto los cantos como la orquesta se mueven continuamente, sin divisiones o fraccionamientos convencionales, convergiendo todas las partes hacia un único fin (el desenlace dramático) sin que se advierta solución de continuidad a lo largo del desarrollo. **Otello** es una verdadera obra maestra en la que su autor, a más de alcanzar las cumbres más excelsas de la creación artística, revela también una erudición excepcional; mas a pesar de esta última, la estructura de la ópera es tan armoniosa y espontánea, que nada se advierte en ella que se parezca a pedantería doctoral o a rebuscamiento de medios extravagantes. En toda la obra palpita una grandiosidad de concepción digna realmente de la genialidad shakespeareana, en una veste clásica y armoniosa en sumo grado.

Tratemos ahora de dar una pálida idea de la ópera.

ACTO I: Playa de la isla de Chipre, con un castillo y una taberna al frente. Anochece: los isleños están esperando la llegada de la galera veneciana que ha de traer a Otelo, general moro comandante de los ejércitos vénetos que han derrotado a los turcos.

La ópera, que no tiene **sinfonía** ni **preludio,** se abre de un modo muy original. Después de un verdadero estallido de la

orquesta, a los 4 compases ff. del **allegro agitato** de apertura, se levanta el telón. Se está desencadenando una violenta tempestad en la bahía. Esta página, llamada **dell'uragano**, es la más grandiosa de cuántas ha escrito Verdi en el género sinfónico-descriptivo: su gran poder quizá no sea mayor que el de la **tormenta** de **Rigoletto**, pero difiere de ésta en la mayor complejidad y en el más amplio desarrollo de las partes. Verdi demuestra en este trozo poseer una seguridad asombrosa en el manejo de su riquísima paleta orquestal.

La primera parte del acto la ocupa, pues, la **tempestad.** La orquesta sigue un vertiginoso movimiento de zig-zag entre rayos, relámpagos y truenos, mientras los personajes que actúan en el escenario mezclan sus voces a las de la naturaleza enfurecida.

Grupos de isleños (de 4 tenores y 4 bajos), escudriñan el horizonte en el que se acierta a percibir la vela y el gallardete de la galera que traerá a Otelo. Los dos **coros** se contestan recíprocamente: **Una vela! — Un vessillo!,** y las voces de Montano (gobernador de la isla de Chipre, bajo), Cassio (jefe de escuadra, tenor) y Yago (alférez, barítono) se alternan con ellos.

Se oye un tiro de cañón. El **coro** exclama: **Ha tuonato il cannon. — E' la nave del Duce,** y todos tienen clavada la mirada en la embarcación que ora se levanta hacia las nubes, ora se hunde en los abismos.

Mujeres del pueblo entran en escena con un grito: **Ah! (sol >)** y se unen a los grupos de curiosos. La invocación en **la menor: Dio, fulgor della bufera!** es grandiosa tanto en su parte melódica como en su armonización.

Luego de unos **parlanti** de Yago y Rodrigo (caballero veneciano, tenor), el **coro** del escenario y otro **interno** (a 6 voces) se contestan el uno al otro.

Ya están listos los preparativos para que la galera pueda atracar al muelle. Después de la sonora exclamación general: **Evviva!,** transcurre un instante de silencio impresionante: Otelo baja la escalerita para sentar pie en tierra firme.

Repárese en esos tres últimos compases de la orquesta, tan llenos de expectación: indudablemente Verdi sabe explotar magistralmente los momentos de interés escénico, conquistando la atención del público para concentrarla en el episodio que él se propone poner de relieve. Esta habilidad no deja, sin embargo, de tener sus peligros, pues si lo que sigue a la intensa expectativa no alcanza a convencer, el fracaso resulta doblemente sensible; pero por lo que a Verdi

se refiere, esto no acontece casi nunca, y menos en el presente caso. En efecto, la entrada de **Otello** es electrizante. La noche del estreno de la ópera, cuando Tamagno atacó el famoso **Esultate!,** poco faltó que el teatro se viniera abajo.

El **Esultate!** no es más que una breve exclamación que se resuelve en una especie de **cadencia** sostenida por magníficos acordes; ¡pero cuánta genialidad encierra en su sencilla eficacia!

Terminada la corta alocución de Otelo, el **coro** da rienda suelta a su entusiasmo vivando a gritos al capitán victorioso: **Evviva Otello! — Vittoria! vittoria!!.** El conjunto es magnilocuente y termina al mismo tiempo que la tempestad se va alejando en el horizonte.

Todos los **parlanti** de Yago y Rodrigo contienen bellezas melódicas y orquestales, especialmente los que se refieren al barítono (Yago).

En la escena siguiente, Yago trata de consolar a Rodrigo, quien está ciegamente enamorado de Desdémona, esposa de Otelo. Le dice que no es de persona cuerda dejarse dominar por el amor a una mujer, pero le promete que hará de manera que esa mujer sea suya, aunque tuviera que servirse para conseguirlo de los ardides del infierno.

La conversación de los dos personajes es interrumpida por el estallido **ff.** del **coro: Fuoco di gioia!** que los isleños cantan alrededor de la fogata, encendida en acción de gracias por la victoria conseguida. El **coro** es sonoro y rico de detalles melódicos: el instrumental elaboradísimo, en el que se destaca un gracioso movimiento ondulado de los violines; luego la sonoridad se atenúa poco a poco hasta morir en un **pp.**

El diálogo que oímos ahora, entre Yago, Casio y Rodrigo, reproduce el momento en que todos los presentes beben en honor de la victoria. Yago instiga a Rodrigo para que haga beber más y más a Casio hasta ponerle ebrio y provocar de ese modo algún desorden, en cuyo caso intervendría Otelo y el burlado alférez perdería los favores del jefe.

El **brindis** de barítono: **Inaffia l'ugola!** lleva cierta regularidad en su corte, por lo que no es difícil advertir al Verdi de otrora, si bien lo hallamos aquí grandemente refinado en los medios que emplea: al destacarse el canto, las brillantes **apoyaturas** de la orquesta nos hacen recordar las análogas de la **balada: Questa o quella (Rigoletto).** Llegando a la palabra **beva,** hay una **escala descendente** de mucho efecto pero de dificilísima ejecución: si el cantante no la ejecuta con el

arte debido, dicha escala podría asemejarse (perdónesenos la no intencional irreverencia) a un relincho.

Como consecuencia de las abundantes libaciones, Casio se pone un tanto ebrio; y provocado por las risas de Montano, desenvaina la espada y se bate en duelo con él. Es cabalmente lo que Yago se había propuesto que ocurriera.

Esta escena es difícil de analizar, pues para hacerlo detalladamente sería menester fraccionarla en todas sus partes que son muchas. Como no disponemos de espacio ni tiempo para esta larga labor, diremos tan sólo que en el sinnúmero de preguntas, respuestas, exclamaciones e invectivas de los personajes que actúan, el movimiento y el interés dramático no decaen un solo momento.

En la lucha con Casio, Montano resulta herido; Yago aprovecha del desorden para mandar en seguida a Rodrigo que haga echar a vuelo las campanas de la ciudad en señal de peligro. Los curiosos se alejan pidiendo auxilio.

En ese preciso momento aparece Otelo, seguido de algunas personas de su séquito que llevan antorchas. El diálogo entre el jefe moro, Yago, Casio y Montano contiene detalles interesantísimos, y en su desarrollo la psicología de los personajes está puesta de relieve con suma naturalidad y eficacia. Hay en ella toda la impulsividad que arrastrará más tarde a Otelo al delito, la falsía malvada e hipócrita de Yago y la inconsciente ligereza de Casio que será causa de su perdición.

Desde el **allegro sostenuto** de Otelo: **Abbasso le spade!** hasta el **poco più mosso: Jago, tu va nella cittá sgomenta,** se pasa continuamente de una sorpresa vocal a otra instrumental. Los **recitados,** los **declamados,** y los **parlantes** llevan un sello originalísimo: la orquesta los supraya y comenta exquisitamente.

Desdémona, atraída por el alboroto, sale del castillo; y Otelo, después de haber encargado a Yago que vaya con su escuadra a restablecer la paz en la ciudad, ordena a los curiosos que se retiren a su casa y se queda solo con su amada.

Henos al magistral **dúo** de amor (mejor sería llamarlo **escena** de amor) con el que termina el acto. Es ésta una de esas páginas musicales en las que el genio fulgura con tanta luz, que su audición nos hace comprender toda la pequeñez de nuestro "yo". Hablando de este trozo maravilloso, tememos dejarnos llevar demasiado del entusiasmo y hacer derroche de superlativos, pero ¿qué menos podríamos hacer? Son tantas y tan grandes las bellezas que se nos pre-

sentan, que nuestra alma se embarga de la sensación estética más profunda. No es pecar de hipérbole, decir que en este **dúo** la pasión amorosa alcanza a las cumbres más altas de la emotividad y adquiere toda la amplitud de una ley universal. Se nos ocurre que la sola tentativa de analizar una obra maestra como ésta, es una blasfemia: la creación del genio no se analiza, se admira. Haremos lo posible, sin embargo, de dar una pálida idea de la misma, para que el lector sepa al menos de qué se trata.

Una vez que no han quedado en el escenario más que Otelo y Desdémona, la orquesta ejecuta un breve pasaje (23 compases) que sirve de preparación al canto que le seguirá, y que termina **morendo.** Difícil sería explicar el por qué del encanto que encierran esos pocos compases orquestales: es el gran secreto del arte en general y de Verdi en particular. A más de la belleza ingénita de los fragmentos melódicos, tenemos aquí un movimiento lleno de ansia que concentra el interés del oyente en lo que vendrá luego.

Al **poco più: Già nella notte densa s'estingue ogni clamor**, Otelo susurra **pp. e legatissimo**, en un delicioso **parlante,** su inmenso amor que se compenetra en la calma enagenadora de la naturaleza; luego, el egoísmo innato en todo ser humano le hace exclamar: **Tuoni la guerra e s'inabissi il mondo,** exclamación **f.** sobre un **tremolo,** para volver a la quietud y la dulzura en el **pp.** que le sigue: **se dopo l'ira immensa vien quest'immenso amor!.**

Sobre unos acordes, sumamente **piano,** Desdémona recuerda a su "soberbio guerrero" todas las ansias, los suspiros y las penas que los ha conducido al abrazo anhelado. La orquestación de la frase de la soprano es todo lo delicada que puede concebirse, pareciendo moverse en una atmósfera de ensueño. Encantador el **arpegio** final, debajo de las palabras: **Te ne rammenti!.** Sigue inmediatamente, **legato ppp.**, la narración de la misma soprano: **Quando narravi l'esule tua vita,** en la que recuerda a su esposo el relato que él hacía ante la corte ducal, de sus proezas y sus sufrimientos, cuando ella — niña aún — se había enamorado de él. La narración lleva un sugestivo acompañamiento **arpegiado,** como **arpegiado** (aunque más vigoroso y de carácter bélico) es también el movimiento orquestal de la visión del combate que describe Otelo: **Pingea dell'armi il fremito.** Llegando a las palabras: **breccia mortal,** se oye un pasaje de la orquesta que imprime un gran dinamismo a la imagen bélica que viene a continuación, es decir, el asalto al baluarte trepando sus

murallas con las uñas entre el silbido de las flechas. Las frases de Otelo van **crescendo** siempre más hasta rematar en una nota bien marcada, **ff.**, que corresponde a la palabra **stral** (flecha). Luego los arcos **pp.**, siguen un insistente movimiento de **dobles corcheas picadas** sobre el que se explaya una bella idea melódica de la soprano: **Poi mi guidavi ai fulgidi deserti,** y el resto de la orquesta sostiene el canto con igual frase.

El acompañamiento un tanto agitado al que hemos hecho referencia, se interrumpe al punto, precipitando — diremos así — en un diseño **ppp.** de toda la orquesta. Parecería que palpitaran en ella las pasiones de la humanidad (repárese en el efecto del **pedal)**, al mismo tiempo que el tenor exclama: **Ingentilia di lacrime** etc., es decir, recuerda que las narraciones de sus luchas y sus padecimientos tenían el divino poder de hacer suspirar y llorar a su bella. La orquestación de este pasaje es de una delicadeza suprema: bastará recordar el empleo del oboe y de las flautas después de las palabras: **il labbro di sospir** y la mágica conclusión de la frase, llegando a la palabra **benedir**, con esas dos notas **marcate** de los arcos.

Desdémona interrumpe con otra exclamación: **Ed io vedea fra le tue tempie oscure**, sobre un ritmo nuevamente afanoso, hasta el **poco più largo** en el que **se destaca** la amplia frase de Otelo: **E tu m'amavi per le mie sventure,** otra joya melódica de pura cepa verdiana, que repite la soprano, concertando luego las dos voces.

En el **poco più mosso: Venga la morte!,** Otelo exclama que desearía morir en el éxtasis de ese abrazo supremo, pues teme que su destino no le depare otro instante tan divino. El bellísimo **parlante**, a la vez sentimental y sensual, se sostiene sobre un ligerísimo **tremolo** y una armonización exquisita. Unos acordes **glisados** acompañan la contestación de la esposa del héroe: **Disperda il ciel gli affanni.** — Que el cielo nos haga olvidar las penas, — exclama ella — y que nuestro amor no disminuya con el transcurso de los años. — "Amén", suspiran los dos personajes.

De este punto empieza un movimiento orquestad lleno de ansia, de arrebatador efecto, que va **crescendo** poco a poco para luego disminuir y terminar en un delicioso **p.** Otelo, — embargado por su intensa pasión — dice que la felicidad que siente circular por sus venas es tan grande, que ya no puede resistir a ella y que se siente desfallecer. El momento es uno de los más palpitantes de todas las situaciones escé-

nicas melodramáticas; y si tenemos presente el modo maravilloso en que ha sido resuelta por un ansiano compositor de 76 años, no podemos menos de preguntarnos asombrados dónde éste ha podido hallar tanta pasión para transfundir en sus cantos; a esa avanzada edad, en la que la fuente de la emotividad amorosa se ha resecado desde tiempo.

Otelo pide un beso a su amada, mientras la orquesta subraya el episodio con una melodía sublime; hasta llegar al **poco più lento: Già la pleiade ardente in mar discende,** pocas palabras casi habladas, sostenidas por un **pedal** continuo y un fugaz diseño de notas **picadas,** al que sigue un largo movimiento **arpegiado** que es una maravilla más única que rara.

En esta estupenda página musical, el arte parece rasgar el velo misterioso de la naturaleza, y podría decirse que durante su audición, nuestras sensaciones se intensifican de tal manera que forman una cosa sola — panteísticamente — con el alma de la creación.

ACTO II: Puede decirse que este acto no se propone otra cosa que trazar la psicología musical de los dos personajes principales de la obra: la del moro y la del alférez. Despojada de algunos elementos secundarios desde el punto de vista lírico, la acción se basa casi exclusivamente en dos grandes escenas entre los citados personajes.

Luego de pocos compases del **allegro assai moderato** de orquesta, se levanta el telón. Estamos en un salón del castillo, cuya puerta vidriera da al jardín. Yago conversa con Casio y le dice que no se aflija por el castigo que le ha infligido Otelo: cuanto antes podrá volver a sus amores con Monna Bianca, con el mismo grado de capitán que tenía antes que el jefe le destituyera. Solamente que, para conseguir con más facilidad el perdón, será necesario que recurra a Desdémona, la dulce esposa de Otelo, a la cual éste no niega nada, para que interceda en su favor. Yago aconseja al ingenuo tenorio que dé ese paso, con el infernal propósito de que Otelo le sorprenda hablando con su esposa, y explotar luego los justificados celos del moro.

Hay mucho movimiento en la breve conversación, tanto en los **parlantes** como en los fragmentos melódicos. Apenas Casio se ha alejado y Yago se ha quedado solo, la orquesta se vuelve bruscamente sombría, siguiendo un movimiento de **tresillos** que de **fff.** pasan a **f.** y mueren en un **p.,** del cual se destaca un **tremolo** en **crescendo.** Sobre estos pasajes orquestales, los **declamados** del barítono llevan un poderoso

relieve. Inmediatamente, los cobres atacan, en el **allegro sostenuto,** una serie de acordes bien **marcados** y de grandioso efecto. Es la introducción del famoso monólogo de Yago, llamado el **Credo.** (16) .

Ya hemos hablado más atrás de este trozo, analizando la propiedad psicológica que reviste el personaje al cual se refiere: hablaremos, ahora, del efecto lírico-dramático.

Los acordes **ff.** de los cobres se ahogan en un **trémolo** sombrío, sobre el cual se destaca el **declamado: Credo in un Dio crudel,** que remata en una **escala ff.** De este punto, la orquesta sigue un extraño movimiento de notas que proceden a saltos, apoyando a los **parlantes** con un diseño de **tresillos,** hasta volver al **tremolo** bajo las palabras: **Son scellerato perchè son uomo,** etc. (adviértase esa nota prolongada del bajón); después del que se repiten los acordes grandiosos de la apertura. A continuación, mientras los cobres insisten en un ritmo **repicado,** los arcos ejecutan un movimiento **descendente** de **tresillos picados** que va desmenuzándose desde las notas agudas hasta las bajas, y a cuyo final se destaca la segunda estrofa: **Credo con fermo cuor.** La exclamación siguiente: **Credo che il giusto** se basa sobre un **tremolo** que va **stringendo a poco a poco.** El efecto que resulta es magnilocuente, especialmente al final, con ese **staccato** muy enérgico de **dobles corcheas picadas** luego de la palabra **culla** y el misterioso **tremolo** después de la palabra **avel.** Se hace mención aquí del germen de la cuna y del gusano del sepulcro: las notas que corresponden a la primera imagen son algo así como un himno a la vida, mientras que las segundas nos recuerdan — por analogía — el movimiento del gusano que se arrastra.

Acallado el **tremolo,** al **poco più lento,** vuelve a oírse el motivo de la apertura que serpentea a lo largo de las palabras: **Vien... dopo tanta irrision la morte.** Cuando Yago se pregunta a sí mismo:—¿Y después?—, luego de una breve pausa llena de incógnitas, se oyen tres toques de timbales. Hay que reconocer que en este momento de enorme expectación el compositor ha sabido valerse de recursos sumamente eficaces y teatrales, aunque sencillos.

Las últimas palabras del **Credo: La morte è il nulla** van seguidas de un estallido sonoro de la orquesta, que repite en **octava alta** los **tresillos** característicos que se han oído a lo largo del trozo.

Terminado su monólogo, Yago ve pasar por el jardín a Desdémona, acompañada de su dama de compañía Emilia. Di-

rigiéndose a Casio, quien se ha apostado detrás del balcón, le dice que aproveche esa oportunidad para hablar con la esposa del moro, solicitando su intercesión para que el jefe le perdone la falta. Mientras el incauto joven conversa con Desdémona, Yago se complace en ver que Otelo se acerca y los sorprenderá en esa actitud.

Esta escena, rápida y teatral, encierra detalles orquestales notables y mucha eficacia en los **parlantes,** como ser el casi **cantabile: Mi basta un lampo sol di quel sorriso,** etc.

Las escenas III (Yago-Otelo), IV (Yago-Otelo-Desdémona-Emilia) y V (Otelo-Yago) forman un cuadro dramático-psicológico-musical orgánico y sin solución de continuidad, cuyo análisis requeriría el fraccionamiento de sus múltiples partes. Para ello, sería necesario seguir el desarrollo, puede decirse, palabra por palabra o frase por frase; lo que, — a más de representar una labor ímproba de nuestra parte — ocuparía demasiado espacio y terminaría por cansar al lector. Nos limitaremos, pues, a abarcarlo en síntesis, poniendo de relieve sus grandes líneas generales.

Ante todo, haremos constar que en esta parte central y final del II acto, de magnas proporciones, solamente un genio lírico-dramático de excepcional potencia hubiera sabido darle el relieve portentoso que tiene, esculpiéndola — válganos la expresión — en un bloque de granito. En el desarrollo de las escenas, que se subsiguen con impecable nexo lógico, la verdad dramática adquiere una absoluta fuerza de evidencia: y eso se debe a la genial intuición psicológica del compositor, que ha sabido hacer resaltar, como mejor hubiera sido imposible, el carácter de los tres personajes en los que estriba la obra.

La música que corresponde a la parte de Yago es engañosa e implacable, con acertadísimos claroscuros de adulación y falsía. En la de Otelo, en vez, rugen los celos, pasando a través de todas las alternativas de esa pasión, como ser: el odio, el furor, el caimiento y el deseo de venganza, y siguiendo una música delirante. Por fin, en la que corresponde a Desdémona, parece resumirse toda la dulzura de una suave femeninidad, ingenua y bondadosa, que será víctima de aquel destino que hará triunfar, una vez más, al mal sobre el bien.

En la III escena, (diálogo de Yago y Otelo) el alférez insinúa poco a poco en el ánimo de su jefe la duda de que Casio festeja a Desdémona. Esta parte comprende una serie de preguntas y respuestas, y está escrita en forma de **parlantes** con fragmentos de muy bella melodía, como p. ej., los

dos compases que corresponden a las palabras del barítono: **nei primi dì del vostro amor** y la frase de tenor: **Pel cielo, tu sei l'eco dei detti miei,** cuando Otelo, cansado de las taimadas insinuaciones de su alférez, que simula una falsa prudencia, le exige que hable francamente, exponiendo sin rodeos su pensamiento.

La descripción de la pasión de los celos: **E' un'idra fosca,** que, a continuación, Yago hace a Otelo, lleva pocos compases de música sombría. No obstante, su eficacia es grande. Otelo, que se siente morder el corazón por la terrible sospecha, exclama: **Miseria mia!!.** Son apenas dos palabras, que corresponden a otras pocas notas, pero de una extraordinaria fuerza dramática. (17). Es éste uno de aquellos gritos que Verdi sabe arrancar de los labios de sus héroes en los momentos de hondo pesar, y que parecen concentrar el entero dolor humano.

La conversación de los dos personajes continúa aún por unos cuantos compases, al cabo de los cuales, — con uno de esos angustiosos efectos de antítesis al cual Verdi nos ha acostumbrado — sorprende un **coro interno,** acompañado de las cornamusas, que esparce sobre el cuadro sombrío que se desarrolla en el salón del castillo, una ola de sonidos dulcísimos. Son las mujeres, niños y marineros de la isla que acompañan festivamente a Desdémona, ofreciéndole ramos de flores y cantando sus virtudes. La melodía del **coro** se oye primero a lo lejos, mientras un **parlante** de Yago: **Un tal proposto spezza** concierta con él, infundiéndole un relieve poderoso. En este **parlante** es digna de atención la excepcional eficacia conseguida con tan sencillos medios.

El **coro: Dove guardi splendon raggi,** nos ofrece una encantadora idea melódica, de inspiración suave y fina. Es, al mismo tiempo, un elocuente ejemplo del cuidado que Verdi dedica ahora a sus coros, en los que no emplea ya sus favoritas notas **staccate.** En la segunda parte: **T'offriamo il giglio,** entran en el coro también las voces blancas (niños) y se inicia la **mandolinata** (mandolinas y guitarras) que se funde con el primero. La **mandolinata,** especialmente al comenzar y al terminar, es una página admirable.

Después de algunas frases de Desdémona a Otelo, rogándole que perdone a Casio, y las bruscas contestaciones del moro, llegamos al **cuarteto** (soprano, tenor, barítono, m.-soprano).

Otelo, para eludir los ruegos de su esposa, contesta que no es ése el momento más indicado para esa clase de emba-

jada; que le duele la cabeza. La dulce Desdémona quisiera vendarle la frente con su pañuelo de lino, pero el moro — cada vez más exasperado — aparta con despecho la mano piadosa, y el pañuelo cae al suelo. La dama de compañía lo recoge y Yago, a su vez, se lo arrebata, con el propósito de servirse de él para urdir más tarde su trama.

Este momento escénico es el que corresponde al notable **cuarteto** que se oye ahora. Por su eficacia y belleza, podría compararse con el célebre de **Rigoletto,** pero aquí la composición — amén de ser más dramática — reviste también mayor importancia técnica.

El **cuarteto** empieza con una dulcísima frase a cargo de la soprano: **Se inconscia contro te;** exclamación punzante a la par que bondadosa, después de la cual van entrando las demás voces, formando un conjunto poderoso, en que cada personaje conserva su individual psicología. El canto de Desdémona — como se dijo — es doloroso, mas refleja al mismo tiempo la ingenuidad del corazón del cual brota; que no guarda rencor por el mal trato recibido de su señor, e intenta desarmar su injusta ira, implorando más bien que protestando. Entrecortado, angustioso, ora desesperado, ora amargamente quejumbroso, es, en cambio, el canto del héroe moro; canto que describe muy bien el estado de un alma desgarrada por las más violentas pasiones. En cuanto a las otras dos partes, la de Yago y la de Emilia, también ellas cuadran perfectamente en la situación, con especialidad la primera, que traduce fielmente la profunda maldad del alférez.

Otelo ordena a todos que salgan de la sala. Así lo hacen las dos mujeres, pero Yago se queda en el umbral de la puerta de salida, esperando el momento oportuno para volverse a acercar a Otelo y seguir su obra maléfica, despertando cada vez más en él los celos.

En el **allegro agitato,** el **recitativo** de tenor: **Nell'ore arcane della sua lussuria** etc., de mucha fuerza, consentáneo perfectamente con las palabras amargas y desesperadas del atribulado personaje, prepara magníficamente la segunda parte, el conocidísimo: **Ora e per sempre addio sante memorie,** que arranca con un ritmo solemne de **acordes glisados,** mientras un fugaz diseño orquestal hace recordar un motivo bélico de asalto. No es difícil advertir aquí cierta analogía con la **cabaletta** de **Aida: Nel fiero anelito,** si bien en este caso la orquestación es más llena. El trozo resulta de avasallador efecto, como también lo que le sigue: la escena en que Otelo, en un arranque de ira, ase del cuello a Yago y lo ate-

rra. Todos los **recitados, parlantes** y **declamados,** correspondiendo siempre a breves melodías tonales, reproducen con admirable fuerza de expresión el continuo alternarse de las pasiones en el ánimo de los dos hombres. La orquesta, mientras, subraya con un ritmo que va aumentando en intensidad, el estado convulsivo del moro, hasta llegar al paroxismo. Con la exclamación de Yago: **Divina grazia difendimi!,** la agitación disminuye hasta volver casi a la normalidad, cuando Otelo, arrepentido de haberse excedido con su alférez, le dice que no se vaya.

Pero esa relativa tranquilidad dura poco. Al rato, los celos del moro vuelven a despertarse y la música se torna nuevamente afanosa y entrecortada. De este modo se llega al **andantino** de barítono: **Era la notte,** en el cual Yago dice haber sorprendido a Casio profiriendo palabras de amor a Desdémona, mientras dormía. Esta parte es una de las pocas enteramente **cantabili** que tiene la partitura; y, a más de ser inspirada melódicamente, está tratada con suma pericia psicológico-descriptiva. Bastaría tener presente, para convencernos de esta aserción, los **parlantes: Desdemona soave!** e **il rio destino impreco,** con los acordes que los subrayan, poniendo tan bien de manifiesto, bajo una apariencia amistosa, la falsía perversa del siniestro personaje.

El acto termina con el juramento de venganza de Otelo, al que el alférez se adhiere en cuerpo y alma. La escena, o sea el **dúo: Sì, pel ciel marmoreo giuro!,** viene a ser como la síntesis de la genialidad verdiana a través de sus continuos cambios de formas y sistemas. Lo mejor de los elementos lírico-dramáticos que el compositor empleara en toda su producción de ópera, los hallamos aplicados en este trozo maravilloso, en que la inspiración se equivale a la trágica de Esquilo. ¡Qué dinamismo poderoso, qué coloridos orquestales, qué relieve deslumbrador de las más violentas pasiones humanas!... La fantasía del maestro, siempre fresca, como la de un joven de veinte años, se desposa con la fuerza dramática de siempre y con una técnica perfecta, que conoce todos los secretos del arte y de la teatralidad.

Apenas Yago ha terminado su descripción del "sueño de Casio", hay una sucesión de **parlantes** de tenor y barítono, a cual más bello. Repárese en la dulzura de la frase de Yago, cuando hace alusión al pañuelo de Desdémona: ...**e più sottil d'un velo** y en la exclamación que le sigue, igualmente magnífica, del moro: **É il fazzoletto ch'io le diedi, pegno pri-**

mo d'amor. (Es el pañuelo que yo le di, primera prenda de amor).

A través de toda la escena, la música sigue dos planos distintos que se sobreponen: el inferior, corresponde a la parte de Yago, sombría e inexorable; el superior, a la de Otelo, furibunda y delirante. De los **parlantes,** más o menos rigurosos, son dignos de mención el **:Ah! mille vite gli donasse Iddio** y antes del **molto sostenuto,** el terrible**:Sangue! sangue! sangue!.** De este punto, empieza el juramento de Otelo, quien se arrodilla y alza la mano al cielo llamando por testigos a todas las fuerzas de la creación. ¡Por el cielo, por los rayos, por los obscuros abismos de la mar y por la muerte, su mano vengadora sabrá hacer justicia! Yago le acompaña en el juramento.

Inútil es decir que la orquesta comenta y completa estos cantos, con movimientos ora siniestros, ora vehementes, hasta desatarse, a veces, como el bramido del huracán. Por ej.: cuando Yago profiere las palabras **opere cruente** (obras cruentas), la orquesta ejecuta una **escala ascendente, crescendo,** espeluznante; y en la segunda parte del **dúo,** al cantar juntas ambas voces, los **seisillos picados** de la orquesta y algunas notas fugaces del octavín parecen descargar los rayos del odio y de la venganza.

La frase final: **Dio vendicator!,** cantada a **unísono** y poderosamente **marcada,** viene a ser como una postrera invocación a las furias.

ACTO III: A los pocos compases de orquesta se levanta el telón. El escenario representa un gran salón del castillo, con un vasto peristilo y columnata a la derecha. Anexo al peristilo se ve otro salón, más chico, con balcón.

En la primera escena, un heraldo (barítono) dice a Otelo que un vigía ha percibido la galera que trae a Chipre a los embajadores venecianos; luego Yago aconseja a su jefe que se esconda detrás de las columnas y espíe las palabras y los gestos de Casio, durante la conversación que tendrá con él.

En eso, aparece Desdémona. El alférez se retira, quedándose solos Otelo y su esposa.

En esta primera parte del acto, Verdi ha escrito con mano maestra la escena llamada del "fazzoletto" (pañuelo). Desdémona vuelve a solicitar de Otelo que perdone a Casio, pero el moro elude nuevamente el pedido, quejándose de que le duele otra vez la cabeza. Al disponerse Desdémona a venderle las sienes. Otelo se da cuenta de que el pañuelo que su

esposa despliega, no es el mismo que él le regaló el día de las bodas; e impulsado por los celos, pide con insistencia siempre mayor que use aquel lienzo.

Desdémona confiesa que no lo lleva consigo, pero que lo buscará; y entonces el moro, en un arranque de ira, la increpa furiosamente acusándola de adulterio.

El canto y la orquesta se hallan a la altura de la angustiosísima situación, y hacen resaltar el contraste entre la bondadosa ingenuidad de Desdémona y los celos contenidos de Otelo. Poco a poco, éstos no pueden ya reprimirse y se desatan con toda su impetuosa vehemencia. En el **poco più animato,** la infortunada esposa expresa su congoja y su extrañeza con la frase llena de dulzura: **Mi guarda!....il volto e l'anima ti svelo,** seguida de una dolorosa melodía: **Io prego il ciel** sobre un acompañamiento sollozante. El trozo se desarrolla, como acostumbra Verdi, con unos cuantos compases de preparación y progresión, hasta alcanzar el máximo de la eficacia dramática.

Al final: **Datemi ancor l'eburnea mano,** se nos presenta un bello ejemplo de música dramático-irónica. Otelo, toma galantemente de la mano a su esposa y la acompaña hasta la puerta de salida, diciéndola que quiere reparar su descortesía de ha poco... ¡cuando la había confundido con la vil cortesana esposa de Otelo!... Luego, con una flexión del brazo, obliga a salir a Desdémona, volviéndose al medio del escenario, en el mayor grado de postración.

La orquesta describe ese estado de ánimo con un movimiento afanoso de **dobles corcheas,** que de **ff.** pasa paulatinamente a **pp.,** precipitando con una **escala descendente** hasta las notas más bajas.

En el soliloquio que oímos ahora de los labios del moro, distínguense dos partes muy diferentes. La primera, quejumbrosa y agitada, corresponde al **adagio: Dio! mi potevi scagliar tutti i mali,** en que el desdichado personaje exclama con voz entrecortada: que si Dios hubiera acumulado sobre su cabeza todos los males de la miseria y de la vergüenza, o bien le hubiera reducido a la nada sus victorias y sus glorias, él se resignaría a la voluntad del cielo. Pero que, en este caso, se trata de algo infinitamente peor, pues con llevarle la radiosa sonrisa de su amor profanado, le han robado la misma vida. Este concepto informa a la segunda parte, el **cantabile: Ma, o pianto, o duol!**

Ahora: si nosotros nos detenemos un instante a analizar las dos partes, vemos en seguida que en la primera todo

se nos presenta aterrado, como si fuera la resultante de un mundo que se derrumba; en la segunda, en cambio, la melodía se ilumina y se eleva: y aunque el dolor, vuelto más agudo por los recuerdos, gime las notas más punzantes del sufrimiento humano, no es difícil advertir en el canto algo así como una desesperada invocación a la vida.

Por lo que se refiere a la orquestación de este notabilísimo monólogo, llamamos especialmente la atención del lector sobre la de la primera parte. Casi nunca la orquesta verdiana había llegado a tanta excelencia de concepción, pasando a través de una sucesión de armonías a cual más fina, y — digámoslo sin intención de restar mérito a otros trozos geniales — tan profundamente "pensadas". El ritmo inquieto y jadeante de ese grupito de notas, símil al persistir de un gemido, que se interrumpe de vez en cuando con un descenso sombrío de notas truncadas, no podría describir mejor la anonadación que, en el alma del moro, ha seguido al terrible contraste de pasiones que se han desencadenado un momento antes. Sobre ese movimiento orquestal, que sirve de comentario, la voz del cantante se limita a unos **declamados yparlantes,** casi hablados.

En el **cantabile,** en vez, el centro de gravedad de la orquesta pasa a la voz. Ésta se destaca con un canto amplio, al que la orquesta no hace más que acompañar con un **trémolo.** Nos hallamos aquí en presencia del Verdi típico, del músico de la melodía pura, frente al nuevo Verdi que sacrifica — de vez en cuando — el elemento melódico al sinfónico.

A través de unos **recitados** de Otelo y Yago, llegamos al **terceto** (2 tenores y barítono). Yago aconseja a Otelo que se oculte detrás de una columna del peristilo, pudiendo de esa manera, sin ser visto, oír la conversación que él tendrá con Casio y que será la prueba concluyente de la treta amorosa.

En el **allegro moderato,** cuando el alférez hace hablar a Casio de sus amores, la orquesta ejecuta unos pasajes muy brillantes, con unos **trinos** y **apoyaturas** de efecto sumamente gracioso; luego, empezando la frase: **Essa t'avvince coi vaghi rai,** un contrapunto confiado a los pequeños instrumentos juega continuamente a lo largo del canto, con la ligereza de una tenue filigrana.

La exclamación desesperada de Otelo: **L'empio trionfa.** se intercala dos veces en la conversación de los otros dos personajes.

Después del **allegro brillante** (barítono): **Questa è una**

ragna, contestado por Casio: **Miracolo vago** (la descripción de un lienzo bordado), el **terceto** pierde su carácter dialogado y las tres voces conciertan. En esta última parte, es digna de atención la labor orquestal, que funde en un conjunto armonioso el motivo jocoso que se ha oído a lo largo de la escena, con la parte dramática que corresponde al moro.

Unos toques internos de trompas, seguidos de un tiro de cañón, anuncian la llegada al puerto del trirreme veneciano.

De este punto empieza el gran **concertante** final del acto, en el que abundan páginas de verdad dramática y de belleza musical. No obstante, el conjunto nos resulta un tanto laborioso, como si el compositor, esforzándose en resolver una situación demasiado cargada de episodios, no hubiera podido substraerse del todo a cierta pesadez de construcción. Repetimos, empero, que las líneas de este gran **final,** con su conjunto de solos, coros y fanfarras revelan una habilidad excepcional en el trazado de un cuadro lírico-dramático de grandes proporciones, a más de una técnica superior en la distribución y composición de las partes.

Otelo, cegado por los celos, pide a Yago un veneno para deshacerse de su infiel esposa; pero el alférez le aconseja que más bien la extrangule en el mismo lecho en que ha pecado. Otelo acepta ese proyecto: en cuanto a Casio, el mismo Yago se encargará de suprimirlo.

La delictuosa, dramática conversación, contrasta con la charanga triunfal que se oye a lo lejos, unida a las aclamaciones de la muchedumbre que vitorea al León de San Marcos. El efecto es poderoso, si bien el motivo marcial de la charanga no parece tan inspirado como los que el mismo Verdi ha empleado en otras situaciones análogas.

Con la entrada de los embajadores vénetos, se inicia la escena muy movimentada de la entrega a Otelo del mensaje que le manda el Dux, llamándole a Venecia y nombrando su sucesor en la gobernación de Chipre al capitán Casio.

Una vez más, Desdémona impetra de su esposo perdón por el capitán que ha caído en desgracia, (repárese en la dulzura de la frase: **Credo che in grazia tornerà).** Pero sus ruegos, en vez de conmover a Otelo, le exasperan más y más; hasta que el moro, no pudiendo ya contenerse, en un arrebato de furor, ase del brazo a su esposa y la echa violentamente al suelo.

Desdémona cae de rodillas.

La situación dramática es de las más terribles que ofre-

ce el teatro melodramático, y está demás decir que Verdi la ha resuelto con consumado arte de trágico. Para convencerse de la verdad de esta aserción, bastaría fijarse en esos acordes de trombones, después de la exclamación furibunda: **A terra!... e piangi!...**, que hielan la sangre.

En el **largo** que viene a continuación: **A terra!... sì... nel livido fango...**, sobre un ritmo **staccato** e insistente de la orquesta, se desliza un expresivo **cantabile** de la misma, mientras la voz de la soprano sigue un **declamado** lloroso. Llegando al **più animato,** precedida de un encantador movimiento **ligerísimo,** se explaya una amplia idea melódica: **E un dì sul mio sorriso,** quejándose la desventurada Desdémona de tener que sufrir tan inmerecido dolor, después de un pasado feliz, transcurrido entre esperanzas, sonrsias y besos... El acompañamiento de esta exquisita melodía es, a su vez, encantador en finura y eficacia. Sirvan de ejemplo: el compás **di passaggio** entre la primera y la segunda parte **(Quel sol sereno e vivido)** y los dos diseños **descendentes** a saltos que se oyen luego.

Terminado el amargo desahogo de la soprano, sobre su última palabra **dolor** se inicia el **concertante** propiamente dicho: **Quell'innocente un fremito,** en el cual vuelven a oírse las charangas internas. La fusión de las numerosas partes produce un efecto sonoro y poderoso, aunque—como dijimos — un poco laborioso. Lo cual se excusa por lo complejo de la situación dramática, que ha exigido el empleo de muchos elementos musicales, sin posibilidad de simplificación. Las partes, sabiamente distribuídas y amalgamadas, forman como una especie de marco, dentro del cual se destaca el parlante de Yago, de gran eficacia dramática.

Otelo, como enloquecido, maldice a Desdémona y ordena a todos que huyan de su presencia si no quieren que su furor caiga sobre ellos. Todos se retiran horrorizados.

Una vez que el moro se ha quedado solo con su alférez, un acceso de delirio vuelve a perturbarle la razón. La tremenda monomanía del pañuelo termina por vencer la resistencia física, y cae desmayado.

—¡Mi veneno está obrando! — exclama con infernal satisfacción el alférez. Y mientras llegan a su oído las notas festivas de las charangas, mezcladas con las aclamaciones y vítores del pueblo que grita: **Evviva Otello! Gloria al Leon di Venezia!,** apoya su pie sobre el pecho de su señor, preguntándose quién podría impedirle que le aplastase la frente con el talón; e indicando al moro desmayado, exclama: —

¡He ahí el león!

Estas últimas palabras están subrayadas con un **ritmo** feroz del octavín; luego se oyen una vez más los vivas del pueblo, y con un rápido pasaje de orquesta termina el acto.

ACTO IV: Si los tres primeros actos de la ópera se equivalen a otras tantas obras maestras y contienen bellezas de primera magnitud, el IV es algo tan estupendo que el vocabulario no nos proporciona los adjetivos que quisiéramos emplear para magnificarlo.

En este acto el arte forma un todo perfecto, que bien podría definirse "divino". A nuestro entender, en la producción melodramática, tanto anterior como posterior a **Otello,** nada hay que se pueda comparar con esta colosal obra del genio. De ella escribió con acierto un músico francés, del cual no recordamos el nombre: "C'est la musique la plus émouvante qui ait été jamais écrite".

La altura prodigiosa que, en el espacio artístico, el músico ha alcanzado con esta composición, hállase en el límite entre lo humano y lo sobrehumano. Ningún águila, ni antes ni después que él, ha conseguido elevarse tan alto: y podemos afirmar, sin exagerar, que pasará aún mucho tiempo antes que surja un genio capaz de compartir con él esos olímpicos dominios.

El último acto de **Otello** es uno de los más íntimos de toda la producción verdiana: el desenlace dramático ocurre entre cuatro paredes, en la intimidad doméstica de una alcoba. Algo parecido nos ofrece el final de **Traviata,** pero mientras en ésta el drama llega a su solución fatal en contra de la voluntad de todos los personajes que desesperadamente quisieran evitarla, en **Otello** la solución es querida, antes bien, impuesta; respondiendo la catástrofe a una acción trágicamente delictuosa.

En el **preludio,** de poco más de 30 compases, una melodía dulcísima, confiada a los arcos, se mueve en una atmósfera de armonía sumamente penosa. El momento escénico recuerda al del primer cuadro del último acto de **Traviata,** y como allá, la música es de punzante eficacia. Decimos que es de igual "eficacia", no "análoga"; pues los caracteres que revisten una y otra son muy distintos. En el **preludio** III de **Traviata,** la idea melódica se eleva al cielo sola, diríamos casi, desnuda, apoyada apenas en la armonía. Aquí no ocurre lo mismo: una ola de vibraciones envuelve a la melodía, haciéndola resaltar más bien por la superposición de los sonidos

que por la sucesión de los mismos. (18)

En este **preludio** gravita, además, algo indefinido, como un presentimiento de un trágico destino.

A la última nota del preludio, se levanta el telón. Desdémona está en su cuarto, disponiéndose a acostarse, mientras su fiel dama de compañía aguarda las últimas órdenes de su señora.

La esposa de Otelo pide a Emilia que tienda sobre su lecho el velo nupcial, rogándola que la haga enterrar con él si tuviera que morir antes que ella. Los **recitados,** exquisitamente melancólicos, se apoyan en una armonización tristísima.

La llamada "canción del sauce" se oye ahora. Es un canto largo, que brota de un alma apesadumbrada, como un lamento ante la previsión de un adverso destino; por lo que sería más propio llamarlo "nenia" y no "canción".

Desdémona recuerda que su madre tenía a su servicio a una pobre criada, enamorada y bella, llamada Bárbara, la que amó a un hombre que luego la abandonó. Cantaba la "canción del sauce" y terminaba su triste historia con estas palabras: "Él había nacido para su gloria; yo, para amarle y luego morir".

La "nenia" se divide en tres estrofas, con algunas frases intercaladas en forma de diálogo. Imposible decir los tesoros melódicos e instrumentales contenidos en esta página inmortal. Todos aquellos músicos que se desvelan en rebuscar el "verismo" el "impresionismo", el "psicologismo" y todos los "ismos" que la vacuidad o la impotente esterilidad de las escuelas ha planteado como otros tantos artículos de fe, deberían fijarse un momento en este trozo de música melodramática. Estamos seguros que hallarían en él de qué admirarse; y nosotros no podemos menos de sonreírnos pensando en los gestos de sorpresa que se dibujarían en el rostro de más de uno de ellos — siempre, bien entendido, que los prejuicios de las escuelas no los hubiera fosilizado o insensibilizado del todo.

¿Cómo es posible que, con medios tan sencillos, sin recurrir a abstrusas complicaciones polifónicas, háyase podido alcanzar una belleza tan perfecta y una verdad relativamente tan absoluta? La respuesta es una sola: se trata de genialidad... de la genialidad que, en primer lugar, muy pocos poseen; y en segundo lugar, de la verdad que el genio descubre inconscientemente en los momentos de lucidez, sin que sea posible a las escuelas conseguir igual resultado va-

liéndose de sistemas convencionales.

Volvamos al trozo, pues la digresión se está volviendo larga. Repárese en la espléndida sucesión de acordes debajo del **recitado: Mia madre aveva una povera ancella;** en el encantador movimiento de las palabras: **Io questa será ho la memoria piena di quella cantilena,** con el **andante mosso 2|4** que le sigue, música divina en su incomparable tristeza; en la melancolía de esas dos notas ejecutadas **ppp.,** como un eco — con una cuerda sola —, después de la última exclamación **Salce!;** en el acompañamiento con **apoyaturas** debajo de las palabras: **Scendean l'augelli a vol dai rami cupi,** que imita el revolotear de los pájaros de rama en rama; en la deliciosa monotonía del acompañamiento junto a las palabras· **Egli era nato** etc.; en ese: **Buona notte!** sostenido por **acordes marcados** llenos de una calma forzada, que encierra un sombrío presentimiento; y, finalmente, en el saludo de despedida que sale del corazón de Desdémona como un grito de angustia largamente reprimido, cuando abraza a su dama, exclamando:**Ah! Emilia, Emilia, addio!.** Algunos compases de orquesta, **legato pppppp.,** cierran la palpitante escena.

Apenas Emilia ha salido, Desdémona se dirige al reclinatorio, se arrodilla, y reza la oración de la noche: un **Ave María.** La música, sin contrastar con la que se ha oído anteriormente, antes bien, emanando puede decirse de la misma fuente de tristeza, toma ahora, en el **adagio,** un acertado color litúrgico. Esta **Ave María,** por su belleza, finura y eficacia, es sin duda una de las más hermosas de cuántas se han escrito, y puede muy bien parangonarse — si es que no la aventaja — a la célebre de Carlos Gounod, (hay que tener presente, sin embargo, que la letra del **Ave Maria** de **Otello** no es la misma que la de la oración cristiana).

La plegaria se divide en dos partes. La primera, sigue un **recitativo sottovoce,** sobre una nota uniforme **(mi)** que se repite en una rápida sucesión de **corcheas** y **semicorcheas,** mientras la orquesta lo envuelve todo con suavísimos acordes, que elevan al cielo impalpables ondas de místicos sonidos. En la segunda parte, en vez, se destaca netamente un **cantabile** dulcísimo: **Prega per chi adorando a te si prostra,** melodía larga, inspiradísima, una de las joyas de Verdi, comentada con insuperable delicadeza por la orquesta, y que al final vuelve a tomar la forma de **recitativo,** mientras la orquesta ejecuta en síntesis la idea temática, terminando con un **la** en **octava alta** de irresistible efecto.

El espectador, que se ha extasiado oyendo esta música divina, que le eleva hacia esferas sobrehumanas, sentiría la imperiosa necesidad de aplaudir; pero Verdi lo llama inmediatamente a la realidad de la tragedia cuyo desenlace se aproxima.

Otelo aparece en el umbral de una puerta secreta. En el **poco più mosso,** se oye un **solo** de violoncelos y contrabajos, de notas bajísimas, que ascienden en dos escalas semejantes al lejano bramido del huracán. La terribilidad de este pasaje ,bien podría llamarse "dantesca".

Luego, siempre entre la amenazadora, sombría agitación de los instrumentos mencionados y el trémulo movimiento de las violas, Otelo se acerca titubeante al lecho de su esposa. Un toque de bombo **pp.,** repetido tres veces con intervalo de dos compases, describe maravillosamente la indecisión que paraliza al moro en ese instante supremo. Otelo apaga la lámpara; luego, impulsado por un postrer arranque de furor, llega al lecho y corre las cortinas. La orquesta describe el desencadenarse de las pasiones en el ánimo del moro, con un movimiento convulsivo seguido de una escala de notas **marcadas,** que culminan en dos **acordes ff. truncados,** de aterrador efecto. A continuación, sobre un **tremolo,** gime una corta melodía que, llegando al **più animato,** en el preciso momento en que Otelo besa a su esposa, pasa al sublime motivo que se ha oído en la escena de amor del final del I acto, recordado aquí con oportunidad, como si la mente del moro se iluminara por un instante con el recuerdo de aquella lejana felicidad.

El embeleso es de corta duración: la música tórnase sombría y amenazadora. Desdémona, al despertarse, se encuentra cara a cara con su implacable ajusticiador.

El **dúo** entre los dos personajes, de forma muy libre, dialogada, que precede a la brutal escena del delito, reproduce con extraordinaria intensidad dramática el momento culminante de la tragedia de Shakespeare; por lo que, en este punto, el trágico y el músico se equivalen. Las preguntas y respuestas, casi habladas, se cruzan con fulmínea rapidez, sin repeticiones inútiles de palabras o de notas, mientras la orquesta se compenetra en los cantos, dándoles un relieve portentoso. Sirva de ejempl , el movimiento orquestal **arpegiado** seguido de un **acorde** $>$,que se oye al principio del **dúo,** y que se repite ocho veces debajo de los primeros **parlantes.** ¿No se siente en estos pasajes como la impresión de

una terrible amenaza que está por estallar? ¿Y qué decir del vertiginoso **crescendo** final, en que parecen desencadenarse todas las furias de la creación, cayendo luego en una serie de acordes **ppp.**, que reflejan el aturdimiento subsiguiente al impulso criminal?

La tragedia se acerca a su desenlace. Emilia, al traer a Otelo la noticia de que Casio ha matado a Rodrigo, se da cuenta del reciente asesinato de su señora y sale del cuarto pidiendo a gritos auxilio. Acuden inmediatamente Ludovico, Casio y Yago; luego Montano con gente armada. Otelo, en presencia de todos, obliga a Yago a que explique la causa del uxoricidio: el alférez se limita a decir que "creía" culpable a Desdémona; pero Emilia, — imponiéndose a las amenazas de su marido — revela la treta diabólica urdida por este último, quien le arrebató de las manos el lienzo fatal para luego esconderlo en el cuarto de Casio.

Esta escena es rápida, concisa, violenta.

—**Il ciel non ha più fulmini?!** — (¿El cielo no tiene más rayos?) ruge Otelo abalanzándose para asir su cimitarra y hacer justicia sumaria; pero Ludovico se ha adueñado ya del arma. Después de esta exclamación terrible, a cuyo final se oye una escala **ff.**, símil a la descarga de un rayo, el ritmo de la música se vuelve solemne, sobre unos magníficos **acordes, bien marcados,** que hacen pensar en la inexorabilidad del destino.

—**Niun mi tema!** — (¡Que nadie me tema!) exclama amargamente el aciago héroe, — aunque me vea armado: este es el fin de Otelo. Mi gloria "ha sido". — Luego, acercándose al lecho de Desdémona, contempla su cadáver y sufre una crisis de desesperación. El **adagio: E tu... come sei pallida!**, encierra una melodía dolorosa, **casi parlante,** de pocos compases, que termina con la triple exclamación entrecortada: **Ah! morta! morta! morta!**

Antes que los presentes puedan darse cuenta de las intenciones suicidas del moro, éste saca furtivamente un puñal y se lo clava en el pecho. Después de lo cual, arrastrándose hasta la cama de su víctima, besa el cadáver y muere.

Los últimos compases de la ópera, que corresponden al **andante: Pria d'ucciderti... sposa... ti baciai,** alcanzan a una sobrehumana belleza. Las últimas palabras de Otelo moribundo, se apoyan en un **tremolo** ligerísimo, del cual se destaca un insistente quejido de la orquesta, hasta la repetición del adorable motivo del "beso" con que se ha cerrado el pri-

mer acto, y que aquí vuelve a oírse como si quisiera resumir toda la tragedia, que — nacida en el amor (si bien viciado por los celos) — se resuelve en el mismo sentimiento.

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) Transcribimos algunos fragmentos de cartas escritas por Verdi a sus amigos en aquellos años, que demuestran un profundo espíritu de observación estética.

A propósito de sus impresiones de Holanda, escribe a la condesa Maffei, en 1877:

"... Hermoso país Holanda, en la obra de De Amicis, pe-" ro menos hermoso en la realidad. ¡Cuánta agua, mi Clarita, " cuánta agua!... y ni siquiera un vaso que sirva para to-" mar!!

" Sin duda, hay aquí cosas muy dignas de nota: cuadros " espléndidos en feos locales, hermosos jardines botánicos, be-" llos parques en casi todas las ciudades, un jardín zoológico " en Amsterdam, el más hermoso que existe después del de " Londres; pero monumentos miserables, edificios que parecen " que estuvieran de luto, canales hediondos y sucios; y la pre-" gonada limpieza holandesa no existe sino en las pequeñas " ciudades. Harlem y Legoen, muy limpias; La Haya, un poco " menos; Rotterdam, menos aún; y Amsterdam, ¡muy sucia!. " En conjunto, la impresión es monótona y triste..."

Después de haber asistido a la representación de algunas óperas en los Hofoperntheater de Berlín y Viena, escribe a su amigo Opprandino Arrivabene, en Febrero de 1877:

" En Alemania, las orquestas y los coros son más aten-" tos y concienzudos (se refiere a los de Italia): ejecutan " exactamente y bien; no obstante, he asistido en Berlín a es-" pectáculos deplorables. La orquesta es numerosa, pero toca " sin gusto. Los coros no sirven, la mise-en-scène sin carácter " ni gusto. Los cantantes... malos, ,absolutamente malos!

" Este año he oído en Viena a la Meslinger, que pasa por " la Malibrán alemana. ¡Dios eterno! Voz pobre y cansada, " canto barroco y grosero, mímima deficiente..."

* *

(2) El libreto de la ópera **I Goti** fué escrito por el ilustre poeta boloñés Enrique Panzacchi.

Entre los espectadores que asistieron al estreno de la ópera, estaba también el padre del autor, ciego desde varios años, el cual murió la misma noche del triunfo del hijo, víctima de un síncope, debido probablemente a la honda emoción experimentada.

Ese hecho doloroso perjudicó un tanto al hijo, a quien algún imbécil atribuyó en seguida maleficios de "mala sombra".

Al año de **I Goti**, fué representada la segunda ópera **Luce** que fracasó completamente.

El autor, desanimado por el juicio tan opuesto al de la

primera ópera, se retiró del mundo encerrándose en un convento y falleció en el "Istituto Rizzoli" de Bolonia, el 17 de Diciembre de 1913.

* *

(3) **GOMES** (Carlos). Ilustre músico de Campinas (Brasil), nacido en 1839 y fallecido en Pará (Brasil) en 1896.

Estudió música y vivió casi toda su vida en Italia, por cuyo motivo se le puede considerar italiano.

* *

(4) **MARCHETTI** (Felipe). Distinguido operista italiano, nacido en Bolognola en 1831 y fallecido en Roma en 1902.

Durante muchos años fué director del Liceo Musical de Santa Cecilia, en Roma.

Enseñó solfeo, armonía y piano a la ex reina de Italia, Margarita de Saboya.

* *

(5) **PONCHIELLI** (Amílcar). El más genial de los operistas italianos después del silencio definitivo de Rossini y del temporáneo de Verdi (en el período 1870-1885).

Nació en Paderno Fasolaro (Cremona) en 1834. Su carrera fué muy laboriosa, no siendo apreciados sus méritos sino después de un largo "via crucis".

Organista y maestro de banda durante muchos años, pasó más tarde a enseñar en el Conservatorio de Milán, donde fueron discípulos suyos — entre otros — los futuros maestros Catalani, Puccini y Mascagni.

Su célebre ópera **Gioconda** fué estrenada en la "Scala" de Milán, el 8 de Abril de 1876, con los intérpretes: Mariani-Masi, Biancolini-Rodríguez, Barlani-Dini; Gayarre, Aldighieri, Maini.

Murió en Milán (1886).

* *

(6) **SAIN-SAENS** (Camilo). Ilustre compositor francés, nacido en París (1835). Compuso muchos trozos sinfónicos de mérito **(Danza macabra)** y las óperas **Sansón y Dalila** y **Enrique VIII.**

Es uno de los mejores organistas vivientes.

*

THOMAS (Carlos Luis Ambrosio). Distinguido músico francés, nacido en Metz (3 de Agosto de 1811) y fallecido en París (12 de Febrero de 1896).

Obras principales: **Hamlet** y **Mignon.**

*

BIZET (Jorge). El más grande de los operistas franceses, con Berlioz y Gounod, a los cuales superó — si no como músico — por el más fuerte temperamento dramático.

Nació en París (1838) y murió en la misma ciudad, a la joven edad de 37 años.

Obras principales: **Arlesienne** (ópera y composición sinfónica), **Pescadores de Perlas, Carmen.**

* *

(7) **MASSENET** (Julio). Fecundísimo operista francés, de Saint Etienne (1842), muy refinado en la forma, pero decadente y amanerado.

De sus numerosas óperas (cerca de 25), citaremos: **Le roi de Lahore** (1877), **Manon** (1884), **Le Cid** (1885), **Thais** (1894), **La Navarraise** (1894), **Sapho** (1897), **Cendrillon** (1899), **Griselidis** (1901), **Le jongleur de Notre Dame** (1902), **Don Quichotte** (1910).

Falleció en París, el 13 de Agosto de 1912, llamando penosamente la atención lo glacial de sus exequias, a las que no concurrieron más que un centenar de personas.

Nosotros nos explicamos la deplorable indiferencia, atribuyéndola al hecho de que el músico no había sabido con su arte conquistar el alma de la masa.

* *

(8) **CATALANI** (Alfredo). Genial operista italiano, de Lucca (1854), muerto en la flor de la vida (39 años), cuando el arte melodramático esperaba mucho de él.

Operas principales: **Dejanice** (1883), **Edmea** (1886), **Loreley** (1890), y **Wally** (1890).

*

PUCCINI (Santiago). Operista italiano, de Lucca (1858), el más ilustre — con Mascagni — de los músicos italianos vivientes.

Su arte no refleja mucho el carácter nacional, pudiendo muy bien decirse de ella que, en parte está "enfrancesada" y en parte "germanizada".

Con las producciones de este músico ocurre un fenómeno curioso, extensivo a las de los demás operistas italianos contemporáneos: en vez de seguir una progresión ascendente, siguen poco a poco una descendente.

Obras principales: **Le Villi** (1884), **Edgard** (1889), **Manon Lescaut** (1893), **Bohéme** (1896), **Tosca** (1900), **Madame Butterfly** (1904), **La fanciulla del West** (1900), **Rondine** (1917), **Tríptico: Gianni Schicchi — Suor Angelica — Il tabarro** (1918).

* *

(9) "... Para mí hubiera sido un honor (ni en este mo-
" mento podríasele llamar un retraso) hacer ejercitar a los
" alumnos en el grave y serio estudio de aquellos grandes ("se
" refiere a Scarlatti y a Durante"). Hubiera querido, por un de-
" cir, asentar un pie en el pasado y otro en el futuro, pues a
" mí no me asusta la **música del porvenir.** Hubiera dicho a los
" jóvenes alumnos: ejercítense ustedes en la fuga constante-
" mente, tenazmente, hasta la saciedad y hasta que la mano
" haya adquirido fuerza y soltura en dominar las notas. Apren-
" derán ustedes, de esa manera, a componer con seguridad, a
" disponer bien las partes, a modular sin afectación; estudien
" ustedes a Palestrina y a otros pocos coetáneos; pasen luego a
" Marcello, reparando especialmente en sus recitados; asistan
" a alguna representación de óperas modernas, sin que se de-
" jen ustedes fascinar por las bellezas armónico-instrumenta-
" les, ni por el **acorde de séptima disminuída**, escollo y refugio
" de todos nosotros, que no sabemos escribir cuatro compases
" sin una media docena de esas séptimas.

" Una vez hechos esos estudios, y después de haberse for-
" mado una amplia cultura literaria, yo diría a los jóvenes:
"Ahora, pónganse ustedes una mano sobre el corazón; escri-
" ban, y (admitiendo la tendencia artística) serán ustedes com-

(Sigue a Folio 336)

(12) Otros fragmentos de cartas, dirigidas a la misma persona, en las que se hace referencia al tenor Tamagno.

"... Después de la conversación habida entre nosotros, me "dió ganas de repasar lo que he hecho de **Otello**... Me ha "asustado la parte de tenor. En muchas cosas serviría Ta- "magno, pero en muchísimas otras, ¡no!. Hay frases amplias, "ligadas, que tienen que decirse a media voz, cosa para él im- "posible. ¡Y lo peor del caso es que harían terminar fríamente "el primer acto, y (peor aun) el cuarto!!

"En éste hay una melodía corta pero amplia; luego unas "frases (después de haberse herido) a media voz, importantísi- "mas... y de las que no se puede hacer de menos.

"¡Esto me da mucho que pensar!..."

"... Ocupémonos, pues, seriamente de la ejecución, y cui- "démonos muy mucho de equivocarnos. Aquí nace una cues- "tión más seria de lo que parece a primera vista: la cuestión "**Tamagno.**

"Me explico:

"La **Pantaleoni** sabe de memoria su parte, y cuando ensa- "yaremos al piano, no tendré ya casi nada que decirle sobre "coloridos, acentos, etc.

"**Maurel,** una vez que haya estudiado la música, adivinará "lo demás; así que, por lo que a él se refiere, no habrá tam- "poco casi nada que hacer.

"En cuanto a **Tamagno**, la cosa es distinta. Aunque apren- "da bien la música, habrá mucho que decir referente a la in- "terpretación y a la expresión. Las objeciones que tendré for- "zosamente que hacerle, más que a los demás (a él, tenor de "5000 liras por noche), podrían **blesser** (especialmente respec- "to a Maurel) su amor propio y herir su susceptibilidad..."

* *

(13) **FACCIO** (Franco). Célebre director de orquesta veronés (1840), que — con Mariani — fué el que más descolló en su época.

Estudió en el Conservatorio de Milán, teniendo por condiscípulo a Arrigo Boito, con el cual escribió la **cantata: Le sorelle d'Italia.**

Dirigió conciertos y óperas en los teatros de las principales ciudades de Europa, como ser: Milán, París, Berlín, Viena, Madrid, Barcelona, etc.

Murió de parálisis progresiva en Monza, en 1881.

Óperas: **I profughi fiamminghi** (1863) y **Amleto** (1865 — Versos de Boito). Compuso además un **Himno** para la inauguración de la Exposición Nacional de Turín (1884) y los magníficos **intermedios** sinfónicos de la tragedia **María Antonietta**, de Giacometti.

*

CORONARO (Cayetano). Director de orquesta y operista, nacido en Vicenza (1852).

Estudió en el Conservatorio de Milán, diplomándose en 1873 y formando parte algunos años más tarde de su personal docente.

Escribió muchos trozos de música instrumental y de cámara (**Meditazione** — 1880, **Scherzo orchestrale** — 1886, etc.) y

la égloga **Il Tramonto** (versos de Boito — 1873), **La Creola** (1878), **La Signora di Challant**, **Malacarne** (1894) y **Un curioso accidente** (1893).

Falleció en Milán, en 1908.

* *

(14) Francisco **TAMAGNO** ha sido el tenor más fenomenal del siglo XIX. Si su arte se refinó apenas al final de su carrera, su voz — en cambio — fué de tal potencia que difícilmente nacerá quien la iguale (**si, do** y hasta **re** sobreagudos).

Nació en Turín, en 1851, del modesto dueño de una posada. el cual tuvo 15 hijos varones, todos dotados — como él — de excelente voz.

Empezó a cantar en los coros del teatro "Regio" de su ciudad natal. El director de ese teatro, maestro Pedrotti, le quería, pero no hallando en él verdadero temperamento artístico, no quiso aconsejarle que estudiara.

La oportunidad de revelarse, se le presentó un día en que, habiéndose enfermado el segundo tenor, que tenía que cantar en **Poliuto**, el mismo maestro Pedrotti le hizo llamar para que lo substituyera.

Tamagno cantó su parte con acierto (el primer tenor era el célebre Mongini); y en la frase: **L'anima no, ch'é l'anima di Dio**, hizo una **puntatura** en **si** sobre el **"Dio"** final, produciendo un efecto electrizante.

En 1873 debutó en el "Bellini" de Palermo, con **Ballo in maschera**, luego pasó a cantar en los teatros de Ferrara, Rovigo, Venecia, Milán (varias temporadas), Roma, Lisboa, Madrid, Montevideo, Buenos Aires, Río Janeiro, etc., siendo admirado en todas partes por su extraordinaria voz.

Su repertorio principal lo constituyeron las óperas "de fuerza", como ser: **Guglielmo Tell** (Rossini), **Norma** (Bellini), **Poliuto** (Donizetti), **Africana** y **Hugonotes** (Meyerbeer), **Ernani, Trovatore, Simon Boccanegra, Ballo in maschera, Forza del Destino, Don Carlos, Aida** y **Otello** (Verdi), **Figliol prodigo, Marion Delorme** (Ponchielli) y **Sansón y Dalila** (Saint-Saëns).

Uno de los aspectos más antipáticos de su carácter, fué (como en Adelina Patti) el de una profunda avaricia).

Falleció de "angina pectoris" en su villa cerca de Varese, el 30 de Agosto de 1905.

*

MAUREL (Víctor). Célebre barítono francés, viviente. Su voz fué buena sin ser extraordinaria, pero descolló por su gran escuela vocal y mímica.

Nació en Marsella, en 1847, de un ilustre arquitecto, autor, entre muchos edificios notables, del Casino de Monte Carlo. Su padre le hizo estudiar arquitectura en la ciudad de Aix; pero a los 17 años dejó los estudios técnicos para dedicarse exclusivamente al canto.

Fué discípulo de Julio Benedict, director del Conservatorio de Marsella, y a los 20 años debutó en esa ciudad en el papel de **Guillermo Tell,** substituyendo al barítono Merly que se había enfermado.

De Marsella, Maurel pasó a París, en cuyo Conservatorio completó los estudios. Al año, consiguió diplomarse con las mejores clasificaciones en canto y declamación, y fué escritu-

"positores. De cualquier modo, no aumentarán ustedes la mul-
"titud de los imitadores y los enfermos de nuestra época, quie-
"nes buscan y nunca encuentran. (aun obrando, a veces, bien).

"... Deseo a usted que encuentre a un hombre **docto** y de
"**serios estudios.** Las licencias y los errores de contrapunto
"se pueden admitir, y hasta, a veces, resultan hermosos en el
"teatro; en el conservatorio, no. Vuelvan ustedes a lo antiguo
"y será un progreso..."

* *

(10) **WAGNER** (Ricardo). El pangermanista de los músicos sajones; dotado de indiscutible genialidad, aunque se manifiesta, a menudo, desequilibrada y con caracteres de degeneración.

Como músico fué de los buenos (no de los superiores, pues la melodía no ha sido pródiga con él) pero su creación — o mejor, adaptación ampliada de sistemas anteriores (recuérdense a Monteverdi y Gluck) — del llamado drama-lírico, es una verdadera aberración lógica y estética.

Wagner representó al hombre lleno de sí, cuya auto-exaltación llegó a tomar forma de manía. Su juicio sobre los músicos, tanto coetáneos como anteriores a él, fué del más profundo desprecio: Mozart, Beethoven, Rossini, Meyerbeer, Weber y hasta Liszt (su suegro) no fueron para él sino nulidades. Él solo lo abarcaba todo... y no se daba cuenta de que su obra era un continuo desmentido de las teorías que él mismo propugnara.

Nació en Lipsia (1813) y falleció en Venecia (1883).

Obras: **Le Fate** (1834), **Proibizione d'amare** (1835), **Rienzi** (1842), **Il Vascello fantasma** (1843), **Tannhäuser** (1845), **Lohengrin** (1850), **Tristano e Isotta** (1865), **I maestri cantori di Norimberga** (1868), **Parsifal** (1882 — representado en 1884). Tetralogía: **L'Oro del Reno** (1869), **La Walkiria** (1870), **Sigfrido** (1876), **Il Crepuscolo degli Dei** (1876).

* *

(11) Fragmento de carta escrita por Verdi al editor Julio Ricordi, comunicándole que ha terminado la ópera **Otello:**

1 de Noviembre de 1886.

"...¡**Otello** está terminado!!! Completamente terminado!!!
"Por fin!!!!! No me atrevo a remitírselo por correo, porque
"hay demasiados pliegos nuevos, y ¡ay, si se perdiesen! Pon-
"gámonos pues de acuerdo, como la vez pasada. Usted manda-
"rá a Garignani hasta Fiorenzuola (porque seríame molesto,
"yendo a Placencia, levantarme demasiado temprano o bien
"volver a casa demasiado tarde).

"Convengamos para el día **3, miércoles.** Garignani saldrá
"de Milán con el tren expreso de las 11.40 y llegará a Fioren-
"zuola a las 2 p. m. Tendrá que regresar en seguida con el
"tren de las 2.36, para hallarse nuevamente en Milán a las
"5.50. Yo me encontraré en Fiorenzuola a las 2 y tendremos me-
"dia hora disponible para conversar, si fuera necesario.

"¿Me he explicado bien? Si usted está conforme, contés-
"teme en seguida con un telegrama, diciéndome: **"Está bien".**
"Y yo, repito, me hallaré en Fiorenzuola, con todos los papeles,
"el miércoles a las 2 p. m...."

(Continuación del Folio 333)

rado inmediatamente para l'"Opéra", donde cantó **Trovatore.**

La envidia de algunos célebres barítonos franceses de aquel tiempo, le obligó a buscar su consagración artística en otros países. Fué a Italia, a Milán, en cuya "Scala" creó la parte de "cacique" en **Guarany.** (1870). De ese año hasta 1895, su carrera fué una continua sucesión de éxitos. Cantó en Italia, Francia, España, Inglaterra, Rusia y Norte América.

En 1887 creó el personaje de Yago en el **Otello** verdiano, y en 1893 el de **Falstaff** en la ópera homónima del mismo autor.

Repertorio principal: **Guillermo Tell** (Rossini), **Hugonotes y Estrella del Norte** (Meyerbeer), **Favorita** (Donizetti), **Ernani, Trovatore, Simon Boccanegra, Don Carlos, Otello** y **Falstaff** (Verdi), **Zampa** (Hérold), **Amleto** y **Sogno d'una notte d'estate** (Thomas), **Guarany** (Gomes) y **Ruy Blas** (Marchetti).

*

PANTALEONI (Romilda). Eximia soprano de Udine, hermana del distinguido director de orquesta Alceo Pantaleoni.

Tuvo una carrera brillante, cantando en los principales teatros de Italia y del extranjero. En la "Scala" de Milán cantó en las temporadas de 1884: **Don Carlo, Ugonotti; Mefistofele, Le Villi** y estreno de **Marion Delorme;** 1887: **Aida** y estreno de **Otello;** 1889: **Gioconda;** 1891: **Cavalleria Rusticana.**

Falleció en Milán, el 20 de Abril de 1918.

Repertorio descollante: **Ugonotti, Forza del Destino, Mignon, Gioconda, Marion Delorme** y **Otello.**

* *

(15) Después del éxito de **Otello**, Verdi fué condecorado por el gobierno italiano con la Gran Cruz de la Orden de S. Mauricio y Lázaro. La municipalidad de Milán le nombró ciudadano honorario y la "Sociedad Internacional de Artistas Líricos" (Milán) le obsequió con un artístico pergamino.

* *

(16) Hamburgo, 7 de Abril de 1892.

Ilustre Maestro:

"¡Dígnese usted escuchar la confesión de un pecador arre-" pentido!

"Hace 18 años, el abajo firmado se hizo culpable de una " gran... **bestialidad** periodística... hacia el último de los cin-" co Reyes de la música italiana moderna. ¡Cuántas veces se " ha arrepentido, cuántas se ha avergonzado amargamente de " ella!

"Al cometer el mencionado pecado (quizá la magnanimi-" dad de usted se lo habrá hecho olvidar), estaba en un es-" tado de locura — perdone usted que yo recuerde aquella cir-" cunstancia, diré así, atenuante. Tuve la mente obcecada por "un fanatismo de "Seid" ultra-wagneriana. Siete años más tar-" de — poco a poco se hizo la luz. El fanatismo se ha purifi-" cado, se ha vuelto entusiasmo. Fanatismo-petróleo; entusias-" mo-luz eléctrica. En el mundo intelectual y moral, la luz se " llama: justicia. Nada más destructor que la injusticia, nada " más intolerable que la intolerancia, como dijo el nobilísimo " Santiago Leopardi.

"Llegado por fin a aquel "grado de conocimiento", ¡cuán-

(Continuación del Folio 335)

"to tuve que alegrarme, cuánto se ha enriquecido mi vida. "cuánto se ha agrandado el campo de mis deleites: los artís- "ticos! He empezado con estudiar las últimas óperas de us- "ted: **Aida**, **Otello** y el **Requiem**, del cual, últimamente, una "ejecución más bien defectuosa me ha conmovido hasta las "lágrimas. Las he estudiado, no solamente según la escritura "que mata, sino según el espíritu que vivifica. Pues bien, ilus- "tre Maestro, ¡ahora le admiro y le amo!

"¿Quiere usted perdonarme? ¿Quiere usted valerse del pri- "vilegio de indultar que tienen los soberanos? De cualquier "modo, es mi deber, pudiendo hacerlo, aunque fuera solamente "para dar el ejemplo a los hermanos menores errantes, con- "fesar la culpa del pasado.

"Y fiel al lema prusiano: "Suum cuique", exclamo viva- "mente: ¡Viva **VERDI**, el Wagner de nuestros queridos alia- dos!

"Hans von Bülow".



Génova, 14 de Abril de 1892.

Ilustre Maestro Bülow.

¡No hay en usted ni la sombra de pecado! Y no es tam- "poco el caso de hablar de arrepentimientos y de absolucio- "nes.

"Si las opiniones de usted eran, un tiempo, diferen- "tes de las de ahora, ha hecho usted muy bien en manifes- "tarlas; ni yo me hubiera atrevido a quejarme. Por otra " parte, quién sabe... quizá tendría usted razón entonces.

"De cualquier modo, esta carta inesperada, escrita por un "músico del valor e importancia de usted en el mundo artís- "tico, me causa un gran placer. Y esto, no por mi vanidad per- "sonal, sino porque veo que los artistas verdaderamente su- "periores, juzgan sin prejuicios de escuelas, de nacionalidad "y de tiempo. Si los artistas del Norte y los del Sud tienen di- "ferentes tendencias, está bien que sean **diferentes.** Todos de- "berían conservar los **caracteres propios de su nación,** como "muy bien dijo Wagner.

"¡Felices de ustedes que son hijos de Bach!... ¿Y noso- "tros?... Nosotros también, hijos de Palestrina, teníamos un "tiempo una escuela grande... ¡y nuestra! Hoy día se ha vuel- "to bastarda y amenaza derrumbarse.

"¡Si pudiésemos volver a empezar!

"Siento no poder asistir a la Exposición Musical de Vie- "na, pues. a más de encontrarme entre tantos Músicos Ilus- "tres, hubiérame sido muy grato estrechar la mano de usted. "Confío en que mi avanzada edad justificará mi ausencia ante "aquellos señores que tan cortesmente me invitaron, y que "querrán disculparme.

De usted muy sincero admirador

José Verdi.



(17) El libreto de **Otello** estaba ya casi terminado, cuando Verdi, en cuya villa se hospedaba Arrigo Boito, llamó a este último y le dijo: — Dime un poco, amigo: ¿no has sido tú quien ha escrito el libreto de **Gioconda?**

—Eso es... o al menos me parece..

—Te acuerdas del "monólogo" que canta Barnaba en el primer acto: "**O monumento**"?

—... ¡Cómo no me voy a acordar!

—Pues bien: ¿sabrías decirme por qué razón Yago no podría cantar también él un monólogo?

—...Que yo sepa, por ninguna.

—Entonces, hazme el favor de escribirme en seguida los versos. La música ya la tengo aquí. (y Verdi se tocaba la frente con el índice).

A la tarde del mismo día, Boito entregó al maestro la letra del célebre monólogo: **Credo in un Dio crudel**, que Verdi puso en música a la noche.

* *

(18) Una vez, en el "Politeama" de Palermo, cantándose **Otello**, el tenor Tamagno en lugar de decir: **Miseria mia!**, dijo: **Miseria vostra!**

Parece que ello se debió, no a una inexplicable equivocación — como afirmara el mismo Tamagno — sino al encono del cantante para con el público que — al parecer — no le había aplaudido como se merecía.

Lo cierto es que en el teatro se desencadenó una verdadera tempestad, y el tenor hubiera salido malparado del incidente que provocara, a no haberse excusado con los espectadores.

* *

(19) Decía Eduardo Grieg que disfrutaba de un modo extraordinario cuando escuchaba **Otello**, ópera que tuvo oportunidad de oír con frecuencia durante una temporada en Copenhague, magistralmente dirigida por Svendsen.

"Todas las noches, añadía el autor de **Peer Gynt**, en cuan-" to resonaban las primeras notas del preludio del IV acto, no-" taba que algunas miradas, procedentes ya de la orquesta, ya " de los espectadores, se fijaban en mí. Traté de averiguar la " causa de aquéllo, y logré saber que dichas miradas me inte-" rrogaban, pues existía la idea de que Verdi, en esta escena, " demostraba claramente conocer a fondo la música popular " noruega. No me atrevo a afirmar la certeza de esta opinión; " pero creo indudable, después de haber oído aquel preludio, " que Verdi conocía nuestro arte nacional. Hay en él un pasa-" je, lleno de melancólica dulzura, en el que los instrumentos " de madera expresan de modo admirable el presentimiento de " la muerte que embarga el alma de la desgraciada esposa del " moro".



XXI

Verdi y la ópera cómica. — El viejo *Finto Stanislao*. — Opinión de Rossini. — Propósitos latentes. — ¿Dónde hallar un buen argumento? — Un ofrecimiento de Maurel. — La gestación de *Falstaff*. — Un brindis de Arrigo Boito. — *Las alegres comadres de Windsor* y *Enrique IV*, de Shakespeare. — *Falstaff*: el "tipo". — Pintoresca definición de Víctor Hugo: "centauro del cerdo". — El libreto: bellezas y defectos. — Verdi se divierte vistiéndolo de notas. — Lo que el autor escribía, de su obra, a sus amigos. — Preparativos para el estreno de la ópera. — *Falstaff* en la "Scala" (1893). — Intérpretes. — Apoteosis. — Méritos intrínsecos de la ópera y méritos del músico. — ¿Qué significa, artísticamente, la ópera *Falstaff*? — Causas de su escasa popularidad. — Lo que Verdi opinaba de su ópera.

Con el grandioso éxito de **Otello,** se creyó que Verdi, habiendo escrito la obra maestra del drama lírico moderno y tocando la ya respetable edad de 74 años, se hubiera dado por satisfecho de su larga carrera de compositor. En una palabra: casi todos pensaron que con ese nuevo brillante engarzado en su fulgente diadema, ésta se hallaría completa, no quedando al glorioso maestro ya nada que decir con las notas.

La creencia, corroborada con las afirmaciones del mismo Verdi, quien decía a menudo no tener ya la juventud necesaria para poder escribir óperas, era, no obstante, inexacta. El músico pertenecía a la categoría de los artistas para quienes no existen límites de edad ni envejecimiento de las facultades, y que hasta el postrer aliento de la vida buscan siempre nuevas formas de belleza.

La musa verdiana, como lo atestiguaban veinticinco óperas, habíase siempre vestido de luto; siendo el dolor (en sus múltiples manifestaciones) el sentimiento informativo de toda su producción teatral. La única excepción concedida a la sonrisa, había sido **Il finto Stanislao,** que Verdi escribiera en su juventud y que fracasara por las causas que conocemos. Desde aquella fecha (habiendo transcurrido cerca de medio siglo) nada escribió el maestro que no fuera música eminentemente dramática, pues, aun pudiendo — con alguna dificultad — encontrar en sus numerosas óperas unos pocos trozos de música risueña, ésta es brillante y no del todo jocosa; teniendo además presente que su razón obedecía al propósito de dar mayor relieve a la dramática, como resultado del

contraste. Lo que advertimos en algunos fragmentos de **Rigoletto** (balada del duque) y **Traviata** (brindis), pero especialmente en la parte del paje en **Ballo in maschera** y la de Fray Melitón en **Forza del Destino**.

Sin embargo, la sonrisa y hasta la risa no eran desconocidas al maestro. Si bien es verdad que su temperamento lo hiciera propender a la seriedad melancólica, casi a la hipocondría (en su juventud y madurez especialmente), eso no significa que — de vez en cuando — su ánimo no se abriera a expansiones de alegría, dibujándose en sus labios la sonrisa franca y espontánea que cura "ipso facto" muchas amarguras de la vida.

Con todo, hasta **Otello,** Verdi no escribió más que música dramática, con excepción de su segunda ópera, cómica al menos en las intenciones.

La ópera bufa, que había florecido en el siglo XVIII por mérito especial de la riquísima escuela napolitana encabezada por Cimarosa y Paisiello, sufrió un cambio radical con el advenimiento de Rossini; y después de ese célebre músico, fué perdiendo poco a poco sus cultores hasta quedar completamente olvidada.

Rossini, cuya genialidad impuso nuevos cánones a la composición bufa, creó varias óperas cómicas, de las cuales quedó — modelo insuperable — el **Barbero de Sevilla**. De los otros afamados compositores de la escuela italiana de la primera mitad del siglo XIX, es decir Bellini, Donizetti y Verdi, el primero no ha escrito nada cómico; Verdi (hasta después de **Otello**), a pesar de su larguísima carrera, nada fuera del **Finto Stanislao;** solamente Donizetti, con su talento multiforme, supo dar vida a algunas composiciones (**L'Elisir d'amore, Don Pasquale,** etc.), aunque inspirándose siempre en el gran modelo rossiniano.

Muerto Donizetti, puede decirse que con él murió también la ópera cómica, siendo substituída, tras breve agonía, por la mucho menos noble forma de composición de la opereta francesa y vienesa.

Algunas tentativas, más o menos felices, de otros compositores italianos bastante talentosos, no fueron suficientes para que la ópera cómica volviera a tener el brillo y la importancia de otrora. Faltaba a aquellos compositores la autoridad necesaria para trazar nuevos rumbos musicales; por lo que, tanto el **Crispino e la comare** de los hermanos Ricci, como **Le precauzioni** de Petrella, **Pipelet** de De Ferrari y **Le educande di Sorrento** de Usiglio, si bien óperas ricas de ins-

piración, no representaron sino casos aislados que no tuvieron imitadores.

En cuanto a Verdi, muy pocos le creían capaz de escribir música jocosa. El único ejemplo, **El finto Stanislao,** servía para dar mayor fuerza a esa creencia, pues la ópera había fracasado y en general — con razón o sin ella — se opinaba que eso debía atribuirse a falta de temperamento en el músico, más bien que a causas incidentales desfavorables. Creencia a la cual un juicio de Rossini parecía haber dado la fuerza de una verdad indiscutible. En efecto, un día en que el cisne pesarés hablaba de arte musical con el célebre escultor Dupré, dijo: — Verdi es un maestro que tiene un carácter melancólicamente serio. Tiene un colorido sombrío que emana espontáneamente de su índole, siendo por esa misma causa muy apreciable. Pero no cabe la menor duda de que no hará nunca una ópera semi-seria como la **Linda,** ni una bufa como **L'Elisir d'amore.** — "Ni como el **Barbero",** agregó Dupré. A lo que Rossini contestó inmediatamente: — ¡Yo no entro en la cuestión!

El público y la crítica habían pues consagrado a Verdi como al trágico más consumado, no habiendo maravilla que, en ese sentido, pudiera sorprenderlos; pero en cuanto a música cómica, ni el uno ni la otra esperaban nada de él.

Sin embargo, ese juicio casi unánime no respondía a la realidad. Algunos pocos amigos íntimos del maestro sabían perfectamente, por cartas o por breves confidencias, que la idea de poner en música una ópera bufa sonreía desde muchos años a la fresca fantasía del operista... y si el propósito no se había realizado se debía, más que a nada, a la dificultad de encontrar un argumento que llenara todos los requisitos teatrales que el maestro consideraba indispensables.

En unas cartas escritas a su amigo Arrivabene, en 1868, al crítico Felipe Filippi y a su editor Julio Ricordi, en 1879, se hace precisamente referencia a composiciones bufas y se menciona **Falstaff** que nacerá muchos años más tarde, en 1893.

Verdi, después de haber escrito **Otello,** leyó todo el repertorio de Shakespeare que aun desconocía, y la producción de Moliére, Goldoni y Eugenio Labiche, buscando un argumento que pudiera servirle para un buen libreto. Quedó algún tiempo indeciso en la elección, hasta que por fin se decidió por **Falstaff,** acariciado desde tiempo atrás.

Por su parte, el cantante Maurel (el intérprete de Yago, en **Otello),** habiendo sabido que Verdi se proponía escribir

una ópera cómica, le mandó el borrador de **La megère apprivoisée,** de Shakespeare, que el poeta Pablo Delair acababa entonces de ajustar a la escena francesa para Coquelin (1890).

Verdi leyó la obra (ya conocía la tradu-ción italiana: **La bisbetica domata)** * y la halló buena, como consta en la carta dirigida al gran barítono con fecha 21 de abril del mismo año. Pero afirmaba que para ponerla en música hubiera sido menester un compositor de fines del siglo XVIII o principios del XIX, como ser Cimarosa, Rossini o Donizetti, pues los autores modernos son demasiado "armonistas y orquestistas": no tienen el heroico valor de "s'effacer" cuando la situación escénica lo requeriría y quieren siempre escribir música, ostentando armonizaciones y sonoridades orquestales que la mayor parte de las veces no vienen al caso...

Por lo que a él se refería, Verdi contestó que agradecía la atención, pero que era demasiado tarde para que se dispusiera a la obra. Lo que no era sino una escusa, pues a la sazón el libreto de **Falstaff** ya estaba listo.

En 1890, a los postres de una cena familiar ofrecida por Julio Ricordi, a la que tomaron parte Verdi y Boito, este último pronunció un brindis a la salud del "panzón". De esa manera fué anunciado el próximo nacimiento de **Falstaff**.

La extraordinaria noticia de que el anciano maestro estaba escribiendo, a esa edad, una ópera bufa, cundió por el mundo con la velocidad del relámpago, despertando en todos los centros artísticos una curiosidad y una expectativa difíciles de describir. (1)

¿Qué sería ese **Falstaff** escrito a los pocos años de **Otello,** es decir, del más perfecto modelo de drama lírico? Teniendo presente la magnífica evolución del músico que, en el género serio, desde **Nabucco** había llegado a **Otello,** ¿era posible que, al cabo de medio siglo, tratándose de su segunda ópera bufa, se limitase a reproducir los sistemas y las formas del pasado? ¿En qué se parecería ese **Falstaff** al **Finto Stanislao?**

Esas incógnitas tenían con qué acentuar más y más la expectativa de todos los amantes del teatro; por lo que, las charlas de los centros musicales y de la prensa fueron aumentando en intensidad de tal manera, que el futuro estreno tomó poco a poco las proporciones de un acontecimiento artístico mundial.

* **La fierecilla domada.**

Entretanto, Verdi seguía componiendo, sin excesiva prisa, divirtiéndose — al decir del mismo — en vestir de notas las cómicas aventuras del personaje shakespeareano.

Vamos a dedicar, ahora, un poco de atención a la obra original y al libreto. El argumento del que fué sacado el segundo, corresponde al de **Las alegres comadres de Windsor,** comedia jocosa de caracteres, escrita por el poeta de Avón en el segundo período de su producción, cuando la experiencia de la vida le permitiera reproducir con mayor exactitud psicológica que no en las obras de su primer período, el carácter de los personajes. Pero Boito no se concretó a hacer una reducción de la comedia mencionada, ajustándola con algunas licencias a la ópera, sino que sacó de otra obra del mismo autor, del drama **Enrique IV,** muchos elementos que corresponden al mismo personaje (el cual actúa también en el drama) y los fundió con la primera. De ese modo, la psicología de Falstaff resultó completa y hábilmente trazada, gracias a la no común cultura del poeta-músico.

Sir John Falstaff es un hombre "tipo" o "típico", como quiera llamársele. En él se personifica la humanidad que obra por instinto sin que la razón controle y eleve sus actos a un nivel superior al de los brutos. En ese tipo curioso se reflejan todas las debilidades del hombre común, el cual, sin ser inmoral no es tampoco lo contrario, pudiéndosele definir "amoral". Por ese motivo el carácter de Falstaff, aun chocándonos, no nos repugna del todo; porque reflejando buena parte del temperamento de la mayoría de nosotros mismos, se hace merecedor de alguna atenuante. Falstaff es el hombre ni malvado ni bueno, que cuida únicamente de satisfacer sus apetitos y sus pasiones. Materiales, se entiende. Su falta de escrúpulos no es malvada, por lo que no se siente impelido a cometer el delito codificado, pero su vida — exenta como es de moralidad y de idealidades superiores — es una sucesión de actos que rozan el código si bien no caen bajo la sanción del mismo. Como la naturaleza ha sido pródiga con él, regalándole un abdómen magno, hará lo posible para que no le falte el alimento necesario... especialmente el líquido. Es pues, lógicamente, un tragón y un beodo. La sensualidad es otra pasión de su bestial organismo. ¿Qué ha de extrañar, pues, que — sin recurrir a la violencia punible — haga lo posible para satisfacerla? Él es incapaz de la conquista — en el sentido elevado de la palabra —: necesita la presa: y de ahí que cree conseguirla con la acti-

tud ora de serpiente ora de baladrón, persiguiendo a la mujer de su prójimo, a la cual cree enamorada de sus eminentes cualidades masculinas. Y como en todos los tiempos, para vivir con holgura la vida material ha sido indispensable tener dinero, Falstaff — que no sabe ganárselo con la actividad del trabajo — trata de conseguirlo de cualquier modo, con intrigas y estafas.

A pesar de todo, como es alegre y sin preocupaciones, el "tipo" nos resulta hasta cierto punto simpático, porque, si bien es cierto que no hay que esperar de él el bien por el bien, toda vez que no se le moleste en su epicureísmo, es un compañero divertido. Con un poco de prudencia para que no resultemos sus víctimas, podremos hasta divertirnos a sus costillas. Sus fanfarronadas no son más que verbales: en el fondo es un cobarde.

He aquí la pintoresca definición que de este tipo humanísimo dió Víctor Hugo: "Falstaff, glotón, haragán, feroz (en esto no estamos de acuerdo: Falstaff no es un feroz, sino simplemente un egoísta insensible al dolor ajeno), cara y vientre humanos que terminan en un bruto, camina con las cuatro patas de la torpeza. Falstaff es el centauro del cerdo".

En el libreto, el personaje, como dijimos, fué reproducido con exactitud y eficacia. Su carácter sale muy bien iluminado a través de las dos aventuras que tienen lugar en la obra. La división de las escenas es rápida y teatral; los versos, en general, elevados: algunos de ellos (como ser el soneto de Fentón y la Canción de la Reina de las Hadas. en el III acto) realmente exquisitos. Pero, entre las indiscutibles cualidades, hay también algunos defectos, que se refieren unos al contenido y otros a la forma.

Vamos a explicarnos mejor. Los dos primeros actos de la comedia son efectivamente cómicos: el tercero no. Este último es de color sentimental, lo que le impide que armonice con los demás. La bellísima música con la que Verdi ha ilustrado las escenas, pone mayormente de relieve el contraste de esos dos "coloridos" y, como es fácil de comprender, perjudica la "unidad" de la obra. Además, (también en el III acto) hay una escena burlesca, en la que unos falsos espíritus se divierten en martirizar a Falstaff, pinchándolo y golpeándolo de mil maneras. Esa escena, en parte fantástica y en parte humana, no nos parece de las más felices. Apostaríamos que Verdi la aceptó a pesar suyo, venciendo su instintiva repugnancia a todo lo simbólico o metafí-

sico, para complacer las tendencias de su amigo Boito...

En cuanto a los defectos de forma (habiendo justamente reconocido, más atrás, la belleza de los versos), no nos parece una irreverencia hacia el ilustre libretista, afirmar que no siempre la situación cómica halla su equivalente eficacia y buen gusto en los versos que le corresponden. El sinnúmero de adjetivos, ora burlescos, ora grotescos, a veces extravagantes, que el poeta pone en boca de sus personajes en algunas escenas, no consiguen, por sí solos, llenar la deficiencia de acción que se advierte. No creemos que se haga verdadera vis cómica a base de adjetivos; además podría discutirse la oportunidad en el empleo y en la elección de los mismos.

Verdi, ya fuere por la avanzada edad que le hacía ver en las aventuras de Sir John el sumo de la jocosidad, sin darse cuenta de que la producción moderna de operetas y "pochades" había acostumbrado al público a algo mucho más picaresco y salaz; o bien, debido a su manera especial de sentir el género cómico, creyó en realidad tener en el libreto de **Falstaff** un modelo insuperable de comedia bufa, y mientras componía la música, se divertía inmensamente. Así lo escribió a varios amigos que le pedían noticias de su nueva ópera.

He aquí algunos fragmentos de cartas:

Al crítico Gino Monaldi:

Génova, 3 de Diciembre de 1890.

"... ¿Qué quiere usted que le diga? Hace cuarenta años " que deseo escribir una ópera cómica, y hace cincuenta que " conozco **Las alegres comadres de Windsor;** no obstante, los " inconvenientes que siempre abundan me han impedido rea- " lizar mi propósito. Ahora Boito ha eliminado todos los im- " pedimentos y me ha escrito una comedia lírica que no se " parece a ninguna otra. Yo me divierto poniéndola en mú- " sica; sin ningún proyecto, y no sé tampoco si la terminaré. " Repito: me divierto... **Falstaff** es un pillo que comete toda " clase de travesuras... pero de una manera divertida. ¡Es un "**tipo!** Son tan raros los tipos!...

"La ópera es completamente cómica. **Amén.**"

Al maestro Alfredo Soffredini.

Génova, 11 de Diciembre de 1890.

"... ¿**Falstaff?** No es hora de hablar de él. Escribo por " distracción... sin **intenciones**... sin pretensiones... y quien " sabe si terminaré la música".

Al crítico Eugenio Checchi:

Génova, 30 de Diciembre de 1890.

"... ¿Qué podría decirle? Todo ha sido dicho referente "a **Falstaff,** hasta más allá de lo cierto. La verdad es que "Boito me ha escrito un libreto bufo o cómico, como uste- "des quieran. Es muy entretenido, y yo me divierto marti- "rizándolo con las notas. De la música, poco o casi nada "ha sido escrito. ¿Cuándo la terminaré? ¡Quién sabe! ¿La "terminaré? ¡Quizá!! Esta es la pura verdad. Recuerdos.

José Verdi.

Nada se omitió para que la ópera tuviera una ejecución digna del enorme interés despertado. Aparte de la elección de un excelente conjunto de intérpretes y de un afamado director de orquesta (hay que tener presente que una de las más grandes dificultades de **Falstaff** es cabalmente la que corresponde al director de orquesta, que ha de ser un habilísimo concertador), se encargaron los escenarios y los figurines al distinguido escenógrafo Adolfo Hohenstein, el cual fué expresamente a Londres en busca de los datos necesarios para la reconstrucción del ambiente. La tarea no le resultó fácil, pues de aquel mundo pasado ya no quedaba casi ningún vestigio ni en Londres ni en Windsor. Sin embargo, después de muchas diligencias, consiguió dar, en Oxford-street, con un grupo de casas casi intactas de la época de Enrique IV (comienzos del siglo XV), de las que sacó preciosos datos que completó luego con otros sacados del British Museum.

El estreno de **Falstaff,** una vez terminados los cuidadosos ensayos orquestales y vocales, tuvo lugar en la "Scala" de Milán, ante un enorme público, el 9 de Febrero de 1893. Verdi asistió al espectáculo, entre bastidores. Dirigió el maestro Eduardo Mascheroni, y las partes de la obra fueron repartidas entre los siguientes intérpretes: Ema Zilli (Alice-soprano), Adelina Stehle (Nannetta-sop.), Josefina Pasqua (Quickly-m. sop.), Virginia Guerrini (Meg-m. sop.); Víctor Maurel (Falstaff-barít.), Eduardo Garbin (Fenton ten.), Antonio Pini Corsi (Ford-barít.), J. Paroli (Dr. Cajus ten.), P. Pelagalli Rossetti (Bardolfo-ten.) y V. Arimondi (Pistola-bajo). (2)

La ópera tuvo un éxito entusiástico, grandioso, igual si no mayor al decretado por el mismo teatro, seis años atrás, a **Otello.** El venerable maestro, que ya frisaba en los 80 años, fué llamado infinidad de veces al escenario, entre delirantes manifestaciones de simpatía. En una palabra, (como telegrafió el poeta Enrique Panzacchi, después de la función) fué

"la apoteosis del genio", que coronó gloriosamente toda una vida artística fecunda en obras inmortales.

No obstante, en esa noche memorable, se pudo notar que el éxito colosal obtenido por la ópera, no correspondía del todo a su valor intrínseco o al efecto producido en el ánimo de los oyentes, sino también, en parte, al deseo de todos de demostrar su gran cariño al "artista". El juicio sobre **Falstaff** venía, de esa manera, a formar una cosa sola con la admiración a la personalidad artística y humana de su autor.

Para la verdad de la crónica, agregaremos que el I acto de la ópera gustó, pero más bien sorprendiendo por lo novedoso y genial de la forma; el II entusiasmó, difundiendo en el teatro una verdadera corriente de embeleso estético; y el III — cuya escena en el Parque Real de Windsor es una verdadera filigrana — aun gustando, no consiguió mantener a la misma altura del acto anterior el interés de los espectadores, debido a que es de carácter sentimental y no cómico, como el resto de la obra. Por ese motivo, en el último acto se perdió buena parte de la "unidad" que se había impuesto a los oyentes; y cuando — en las últimas escenas — tanto el poeta como el músico quisieron volver a lo cómico del argumento, era ya tarde, pues el paréntesis había sido demasiado largo y el público se había alejado de esa razón precipua.

No queremos decir con ello que los aplausos tributados a **Falstaff** no fueran merecidos: tratándose de obras teatrales, la fina intuición del público casi nunca se equivoca, ni aplaude cuando no ve en la obra un fondo de positivo mérito. Pero **Falstaff** representa la ópera llevada a su más alto grado de perfección, diremos aristocrática; un organismo superior cuyos componentes, sabiamente escogidos y armonizados, no pueden ser advertidos ni admirados en una primera audición, aunque fuera por un público de intelectuales.

Falstaff es una obra que no tuvo precedentes ni más tarde derivaciones de ninguna clase. Es un organismo especial y único: algo así como un nuevo código estético aplicado a la comedia lírica. Nos hallamos aquí ante un Verdi muy distinto de los anteriores, pudiéndose, en este sentido, afirmar que hay tanta diferencia entre su última obra y la precedente **Otello,** cuanta media entre ésta y **Aida.**

La exquisitez de forma, notable en **Aida** y **Otello,** adquiere en **Falstaff** el máximo de la perfección. Los cuadros de la comedia forman un bloque tan unido e irreductible, que sería sumamente difícil, por no decir peligroso, querer supri-

mir alguna parte del mismo, por más pequeña que fuere. Lo que se debe a la música que se compenetra tan íntimamente en las escenas, hasta formar con ellas un todo indivisible.

Hasta la aparición de **Falstaff,** Verdi se había caracterizado por su manera sumaria de concebir el melodrama: trazar por medio de grandes líneas los contornos e iluminar luego, con vigorosos brochazos, los puntos vitales. A lo Miguel Angel. De ahí la fuerza irresistible emanada de sus composiciones. Pero en **Falstaff** la cosa es diferente. Tanto en la parte orquestal (que es de una finura y ligereza admirables) como en la vocal, el anciano compositor se ha dedicado de lleno a una labor casi desconocida por él en sus primeras óperas, y que afirmándose ya bastante en **Aida** había alcanzado un alto grado en **Otello:** el miniar a lo Rafael y el cincelar a lo Cellini. No hay en la ópera un solo detalle, por más insignificante que parezca, que no haya sido cuidado por el músico con la debida atención. Nada ha sido descuidado: y la mayor o menor importancia de los episodios que forman el enredo se evidencia, no porque el músico haya tratado preferentemente a unos más que a otros, sino porque ha puesto de relieve en cada uno su justo valor.

Dijimos que en **Falstaff** la labor orquestal y vocal es de una rara perfección. Esa es la verdad. A través de su sabia construcción, Verdi nos demuestra (coherente con sus principios) que la base fundamental de la ópera estriba en la voz y no en la orquesta. Por cuyo motivo, aunque encuentra para su riquísima paleta orquestal todas las combinaciones fónicas y los coloridos deseables, la voz del cantante se destaca siempre sobre la de los instrumentos.

Empero, no hay un solo principio estético merecedor de este nombre, tanto del pasado como del futuro, que no tenga aquí su aplicación lógica y racional. La ópera se nos presenta, de esa manera, como una especie de enciclopedia artística, en la que se compendian los diversos estilos de la historia musical. He aquí cómo: cuando la escena es cómica y reproduce un ambiente de sana jocosidad, inmediatamente la música se entona con los estilos de Cimarosa y Rossini; cuando es romántico — sentimental, nos hace recordar a Weber o a Gounod; si se refiere a danzas, nos sentimos transportados, al punto, a la época de los minués y las gavotas, con su gran representante Wolfango Mozart; si es descriptiva, también lo que en Wagner no peca de paradójico, tiene su justa aplicación; y si, finalmente, la situación es pasional o dramática, comprendemos claramente que nos hallamos

ante el autor de **Rigoletto** y **Otello.**

A pesar de las bellezas contenidas en la partitura de que hablamos, no puede decirse que la ópera haya alcanzado la popularidad que se merecía. ¿A qué se debe? Según nuestro entender, a dos causas principales: la primera se refiere al hecho de que la ópera no es ni completamente cómica ni suficientemente dramática, sino una comedia humana de caracteres, y el público — cuando va al teatro — quiere reír oyendo una farsa o llorar ante el drama, escapándosele las impresiones medias. En segundo lugar, por ser **Falstaff** una ópera clásica, escrita con todos los refinamientos de la concepción sutil y de la técnica; ambas cosas fuera del alcance de las inteligencias comunes.

Verdi mismo, más que ninguno, se dió cuenta de que su ópera era de un género difícilmente apreciable en todo su valor sino por el elemento intelectual; lo que significaba que la popularidad de **Falstaff** sería escasa.

Falstaff

(1893)

La ópera no tiene **obertura** ni **preludio.** A los tres compases de orquesta se levanta el telón y se entra inmediatamente en el argumento.

ACTO I: Este acto — como los otros dos — se divide en dos partes. La primera reproduce el interior de la "Taberna de la Jarretera", en Windsor.

Sir John Falstaff (barítono), impenitente beodo y jactancioso tenorio a pesar de su físico poco seductor y de sus innumerables chascos galantes, está poniendo el sello a dos cartas amorosas con las cuales se propone hacer dos grandes conquistas. Terminada la operación del derretimiento de la cera a la llama de una vela, se sienta y sigue bebiendo cómodamente.

De pronto, entra el doctor Cajus (tenor), gritando desaforadamente e imprecando contra Falstaff por haberle golpeado a los sirvientes, apaleado la jumenta y violado el domicilio. Falstaff contesta reposadamente que es verdad que ha hecho todo eso, pero que al interpelante conviene mandarse mudar sin protestar, si es que no quiere quedarse con las burlas a más del daño.

La música muy movimentada de esta escena, se basa en

un ágil y risueño **tema de semicorcheas**, que juega continuamente a través del diálogo, en una serie de "reprises" e imitaciones de buen gusto y muy eficaces. Lo cómico de la música está puesto mayormente de relieve por el feliz contraste con las contestaciones reposadas de Sir John.

El doctor Cajus sigue desahogando su indignación, y acusa a los sirvientes de Falstaff, Bardolfo (tenor) y Pistola (bajo) de haberle robado dos chelines y seis medias coronas. Se arma un gran alboroto entre el doctor y Pistola, con abundante cambio recíproco de improperios, hasta que interviene en la cuestión Falstaff. Éste pregunta a su sirviente si en realidad el doctor ha sido despojado de su dinero; a lo cual Pistola contesta que ese señor primero se pone ebrio, luego le da por soñar en cosas enteramente fantásticas. Entonces Sir John pronuncia solemnemente su inapelable veredicto: — Los hechos han sido negados. Puedes irte en paz.

—¡Juro que si otra vez querré emborracharme, lo haré entre gente honrada y culta! — grita furiosamente el doctor Cajus. Y se marcha enojadísimo, acompañado hasta la puerta por los dos sirvientes, que le despiden con un burlesco "Amen".

Falstaff dice a sus criados que no insistan en la antífona, pues son malos artistas y no la saben cantar a tiempo; cuando, en cambio, el arte consiste cabalmente en saber robar con buenos modales y "a tiempo". Luego examina la cuenta que le ha traído el tabernero, y arrojando su bolsa a Bardolfo le pide que cuente el dinero. El sirviente saca algunas monedas, pero en la bolsa hay muy pocas, muchas menos de las necesarias para el pago de la cuenta.

Falstaff se queja de que todo se lo gasta en bebida y hace algunas melancólicas consideraciones sobre su vida desordenada; pero, mientras tanto, ordena al tabernero que le traiga otra botella de Jerez.

Sería difícil analizar menudamente la música que corresponde a este cuadro. El movimiento es rápido, brillante, de acertada vis cómica, muy elaborado en las voces y en la orquesta. Señalaremos, entre muchas bellezas, la pregunta de Falstaff: **V'è noto un tal, qui del paese, che ha nome Ford?**, un pasaje que recuerda el perfumado clasicismo de la ópera cómica del siglo XVIII, tipo Cimarosa.

Falstaff entrega a Pistola y a Bardolfo las dos cartas que estaba sellando al levantarse el telón, para que las lleven a las señoras agraciadas, Alice y Meg, de las cuales se ha propuesto "tentar la virtud".

Los dos sirvientes se rehusan a complacerle, aduciendo que son caballeros de capa y espada y no pueden prestarse a esa clase de servicios. No lo consentiría... el honor.

Falstaff, viendo pasar en el fondo de la taberna a su paje Robin, le llama y le entrega las cartas para que las lleve a destinación. El ritmo de la música es, en este punto, muy brillante. Luego, dirigiéndose a Pistola y a Bardolfo, con enojo, los trata de pillos y de ladrones. — ¡Vuestro honor! — exclama — Os acordáis de él solamente cuando os conviene... Además, en esta vida, no hay que tener tantos escrúpulos: a veces es menester transar, amoldarse, arreglárselas.... ¡El honor! ¡Qué tontería! ¿Puede el honor daros de comer? Puede reemplazar en vosotros una pierna, un pie o siquiera un dedo que hayáis perdido? ¡Ni que pensarlo!... ¿Qué es, pues, el honor? ¡Una palabra hueca!

Esta charla disparatada, propia de un epicúreo, corresponde al **monólogo** llamado "del honor": **L'onore! Ladri,** que para el observador atento tiene cierta afinidad con el "Credo" de **Otello,** si bien la forma, tanto poética como musical es diferente, como es diferente el concepto que lo informa. Al consignar esta afinidad, no queremos restar mérito al monólogo: al contrario. El trozo es inspirado, rico de melodía y de elaborada orquestación. Para convencernos, no tendríamos más que reparar en la frase grandiosa que canta el barítono. Falstaff, en un arranque de cómica ira, ase una escoba y arremetiendo a golpes contra sus sirvientes, los obliga a salir de la taberna.

Luego de pocos compases de música jocosa, baja el telón, terminando la primera parte del acto.

SEGUNDA PARTE: Nos hallamos en un jardín frente a la casa de Mister Ford, el marido de Alice, a la cual Sir John festeja.

Las señoras Alice (soprano) y Meg (m.-soprano) han recibido la carta amorosa del beodo barrigón y la comentan riendo, en compañía de las comadres Nannetta (sop.) y Quickly (m.-sop.)

La escena se abre con un delicioso motivo que describe con insuperable gracia la animada conversación de las comadres. Al iniciarse el **cuarteto,** el color de la música nos hace recordar el mozartiano: **Giovanette che fate all'amore,** entonando inmediatamente, con mucha maestría, con la escena. El **cuarteto** es una verdadera obra maestra de fresca y fina vis cómica, que puede estar a la par de los grandes modelos

del género dejados por la escuela napolitana del siglo XVIII, con la diferencia de que aquí la orquestación es mucho más rica. ¡A la verdad, sorprende cómo ha sido posible a un anciano compositor de 80 años escribir un trozo de música en que la gracia, la jocosidad y la espontánea eficacia forman un todo tan perfecto!.... Admírese la belleza melódica de la frase **cantabile** de Alice: **e il viso tuo su me risplenderà**, antes de la carcajada de las mujeres.

Con la entrada de Mr. Ford (barítono), doctor Cajus (tenor), Fenton (tenor), Bardolfo y Pistola, el trozo se vuelve un **noneto** (concertante a 9 voces), otra prueba maravillosa del genio verdiano, cuya belleza es aun mayor que la del cuarteto anterior. Las mujeres se ponen de acuerdo con los hombres para hacer una broma pesada a Falstaff, contestando de esa manera a su imprudente y desfachatada misiva.

La deslumbradora página del **noneto** es de lo más genial que se ha escrito: a la parte de las mujeres corresponde un carácter festivo; a la de los hombres, uno cómicamente amenazador; y las dos partes — conservándose bien distintas — son puestas de relieve por una orquestación común, de las más brillantes.

Óigase ahora el delicioso pasaje referente al episodio amoroso de Fenton y Nannetta. El trozo es breve: apenas un saludo que se completa con un beso furtivo de los dos amantes, pero el autor ha sabido vestirlo de suavísimas notas. La frase **cantabile: Bocca baciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna** es algo realmente exquisito, vaporoso, ideal.... Adviértase también el movimiento **cromático**, original y variado, de la orquesta.

A continuación, el tema se desarrolla hasta volverse nuevamente un **concertante** que poco a poco se reduce a la breve idea melódica original, que sirve — diremos así — de "trait d'union" con el **noneto** que vuelve a oírse.

Después de haberse puesto de acuerdo sobre la manera de burlar a Falstaff, los hombres se retiran, dejando solas a las mujeres quienes comentan todavía un rato, hasta que Alice repite sarcásticamente (con una frase expresamente ampulosa) la primera parte de la declaración amorosa de Falstaff: **Ma il viso mio su lui risplenderà**, contestando a coro las demás mujeres con la segunda parte de la misma: **Come una stella sull'immensità.** Luego, entre risas generales, todas se retiran a su casa y termina el acto.

ACTO II: Parte I: La taberna de la Jarretera, como en

la primera parte del acto anterior.

Falstaff, echado cómodamente en un sillón, está bebiendo Jerez. Al rato entran sus dos sirvientes declarándose arrepentidos de lo que ocurrió en el el I acto, y pidiendo ser readmitidos a su servicio.

El acto se inicia con un **unísono** que no nos parece de los más felices, no obstante algunos fragmentos melódicos bastante jocosos. En la conversación de Falstaff con Bardolfo y Pistola, la música procede un tanto floja y no alcanza a interesar mayormente; pero con la entrada de Quickly la cosa cambia. Precedido de un afectado saludo: **Reverenza!,** tenemos el **dúo** de Falstaff con la mujer. Ésta viene a decir al beodo galanteador que Alice y Meg han perdido la tranquilidad desde que recibieron su carta. Las dos mujeres arden locamente de amor por él y quieren verle a toda costa. La hora más indicada sería "de dos a tres", en que el celoso marido de Alice se ausenta de casa.

La conversación se desarrolla entre alusiones satíricas de parte de Quickly y la bufa credulidad del imbécil conquistador. La exclamación de la soprano: **Povera donna!** (refiriéndose al frenético amor de Alice), repetida varias veces y precedida de un suspiro hipócrita, reproduce muy bien la sutil burla, luego la melodía adquiere amplitud, hasta llegar a los encantadores **tresillos: dalle due alle tre,** que se repiten toda vez que la hora de la cita vuelve a la mente de los personajes.

La mujer se marcha después de una serie de cómicas reverencias, hábilmente indicadas por la orquesta; y Falstaff una vez que se ha quedado solo, prorrumpe en una exclamación de triunfo: **Alice è mia!**

Al hablar de este **dúo,** es justo consignar que no todas sus partes son de pura cepa verdiana; algunos fragmentos recuerdan — aunque sea de paso — composiciones clásicas conocidas.

Sir John, en un breve soliloquio, agradece a su viejo cuerpo el depararle aún algunos placeres... ¡y se complace en que todas las mujeres se pierdan por él! La música que corresponde a este pasaje es melódica, tipo Verdi de **Rigoletto,** pero nos parece demasiado seria tratándose de una situación cómica como la presente.

Henos ahora al magnífico **dúo** entre Falstaff y Ford (dos barítonos). El sirviente Bardolfo introduce al nuevo personaje, que viene con deseos de conocer a su amo. Mr. Ford se hace llamar, en esta circunstancia, señor Fontana, haciéndose

preceder de un obsequio muy grato a la persona que visita: una damajuana de vino de Chipre. Después de muchos cumplidos recíprocos, a cual más exagerado, Falstaff — habiéndose dado cuenta de que los sirvientes están escuchando indiscretamente la conversación — les ordena que se marchen.

El objeto de la visita del señor Fontana es el deseo de que Falstaff, reconocido hombre de armas y de mundo y valiente conquistador de corazones femeninos, le ayude a conseguir los favores de Alice (en realidad su mujer) que él ha solicitado inútilmente durante mucho tiempo. Con ese fin, para cautivarse la protección de Sir John, le entrega una bolsa de monedas... diciéndose dispuesto a sacrificar su entero patrimonio si fuera necesario.

—Esa mujer será vuestra — afirma jactanciosamente Falstaff. — La cosa es fácil. Y os diré más: hace un momento ha venido aquí una confidente de Alice, para decirme que de "dos a tres" la mujer se encontrará sola. No tendré más que presentarme y todo estará hecho.

El **dúo,** verdadero modelo de música cómica, contiene bellezas de primera magnitud, ora vocales, ora instrumentales. Entre las primeras es digna de especial mención la frase de Ford: **Per lei sprecai tesori, gittai doni su doni.** Entre las segundas, el sugestivo sonido de las monedas, cuando Fontana pone la bolsa sobre la mesa; los continuos cambios de tonos y de tiempos a cada cambio de sentimiento; y el movimiento orquestal bajo las palabras: **Te lo cornifico,** en el que vuelve a oírse oportunamente el característico motivo de **tresillos: dalle due alle tre** que se oyó en el primer **dúo** del acto.

Como se acerca la hora de la cita, Falstaff se retira para arreglarse un poco. Mr. Ford se queda solo.

En este punto, el celoso marido que se había propuesto burlarse de su rival, empieza a sospechar haber sido burlado a su vez. Las baladronadas de Sir John podrían quizá no ser tales... ¿Y si su mujer — como aquél ha afirmado rotundamente — cayera de verdad "en los brazos" del barrigón?... Poco a poco, exaltado por los celos, siente que sus sienes ¡se están ramificando!...

El momento escénico resulta de los más cómicos que puedan concebirse. Solamente que Verdi se ha dejado llevar aquí de su temperamento dramático, y en vez de escribir música cómica como se avenía a la escena, poniendo en caricatura la pasión de los celos, ha tratado el episodio con toda seriedad, como si se propusiera poner de manifiesto el aspecto humano y doloroso de la pasión más bien que el ridículo. Por

eso la música, en sí bellísima y muy original, es de efecto realmente dramático (especialmente el final: los propósitos de venganza del marido ultrajado), lo que rompe la unidad lógica del cuadro.

Al volver a escena Falstaff, hecho un verdadero "dandy", la magnilocuente peroración se enlaza con un brillante motivo cómico, siguiendo el desarrollo hasta el final del cuadro.

La salida de la taberna de los dos personajes, ofrece al poeta y al músico otra situación muy cómica. Como ninguno de los dos embusteros quiere salir primero, después de muchos cumplidos, se deciden por fin a salir juntos... ¡de bracete!

PARTE II: Una sala en casa de Ford, donde Falstaff acudirá a la cita. Alice y Meg esperan ansiosamente conocer el resultado del mensaje de Quickly.

El cuadro se inicia con un diseño de **terceras staccate,** de escaso efecto. Lo mismo ocurre con la narración de la vieja comadre, aunque no faltan algunos fragmentos de interesante melodía. Al hacerse referencia a la hora de la cita **"dalle due alle tre",** se oye una vez más el correspondiente motivo de **tresillos.**

Mientras las mujeres están preparando la broma de que será víctima Falstaff, entra Nannetta (hija de Alice), quien, llorando, dice que su padre quiere obligarla a que se case con el doctor Cajus. — ¿Con ese pedante? ¡Nunca! — contéstale la madre. Luego todas las comadres la tranquilizan, asegurándola que no ocurrirá tal cosa.

También este episodio no reviste gran importancia musical. Terminados los preparativos, Alice se queda sola y se pone a tocar el laúd. En ese preciso momento entra Falstaff, canturreando: **Al fin t'ho colto,** unas pocas notas de una especie de **serenata,** que se interrumpe en seguida. La exagerada declaración amorosa que viene a continuación, contiene el canto: **Quand'ero paggio del Duca di Norfolk,** una verdadera joya de fresca y ágil vis cómica. Su ejecución, empero, es difícil, pues se basa en una rápida y precisa dicción. Si el cantante no posee ese requisito esencial, el efecto — que podría resultar grandísimo — se malogra.

Quickly entra corriendo, fingiéndose muy agitada, para decir a su amiga Alice que ya no puede detener a la enamoradísima Mistress Meg, que quiere entrar a cualquier costa para ver a Falstaff. — ¡Maldición! — exclama entre dientes el conquistador, y aconsejado por la misma Alice se esconde de-

trás de un biombo. En ese momento entra en escena Meg, asustadísima, refiriendo que Mr. Ford está por llegar. El celoso marido se halla furiosísimo debido al descubrimiento de la treta; y grita que quiere matar a un hombre. La comadre Quickly vuelve también ella chillando, para decir a todos que se salven, pues Ford, acompañado de muchos vecinos, está saltando en ese preciso momento la pared de cerco del jardín...

Alice, con un movimiento rapidísimo, encierra a Falstaff en el biombo; después de lo cual, con gran alboroto, entra Mr. Ford seguido del doctor Cajus, Fenton, Bardolfo, Pistola y luego Nannetta. Todos buscan al imprudente galanteador que, para ocultarse mejor a los ojos de sus perseguidores, se resigna a esconderse en una gran canasta llena de ropa sucia, dejando que las mujeres (quienes simulan quererle salvar) lo tapen con paños no excesivamente perfumados y con el peligro de asfixiarse.

La feroz burla termina cuando unos sirvientes de Alice, llamados expresamente, arrojan la canasta de la ventana al agua del canal, para que Sir John se cure — con un buen baño — de su ardor amoroso y de sus fanfarronadas.

Esta escena, llamada **"della cesta"**, es decir, "de la canasta", es una maravilla de movimiento y colorido. Podría afirmarse sin exageración que la comedia bufa no ofrece otro modelo tan perfecto. La acción se desarrolla con un movimiento vertiginoso de cientos de compases de **semicorcheas** que apoyan, envuelven y completan los brillantísimos fragmentos melódicos de las voces. Mientras tanto, Fenton y Nannetta aprovechan de esta descomunal batahola para abrazarse detrás del biombo. La música, por unos pocos compases, parece tranquilizarse, luego vuelve el movimiento vertiginoso, hasta llegar a una pausa hábilmente preparada, durante la cual se oye el fuerte chasquido de un beso. No hay duda... ¡Falstaff ha sido cazado en la trampa! Todos se acercan al biombo, de puntillas: los hombres asen los palos... La música, entre tanto, cambia de colorido y se vuelve sombría, amenazadora. El efecto trágico-cómico ha llegado a su punto álgido.

En el **noneto,** trozo de grandes proporciones, se destaca la parte sentimental de los enamorados detrás del biombo, sobre la charla en voz baja de las mujeres y las contenidas amenazas de los hombres. Lo único que hubiérase podido suprimir ventajosamente es la entrada de vecinos y curiosos: la acción hubiera procedido más expedita, sin episodios que estorbasen la admirable unidad del conjunto. Al derribar el

biombo, aparecen a los ojos de los exaltados perseguidores, Fentón y Nannetta.

El acto termina al ser arrojada al canal la canasta dentro de la cual se halla escondido Falstaff, entre la risa de las comadres.

Aquí también hubiérase podido simplificar un poco: en el trozo, un tanto largo, hay repeticiones superfluas. Así y todo, el efecto se conserva hasta el final, y es digno de atención el pasaje de orquesta que describe la pesadez de la canasta, cuando los sirvientes la levantan para arrojarla de la ventana.

ACTO III. — Primera parte: Una plazoleta frente a la "Taberna de la Jarretera". Es la hora de la puesta del sol.

El **preludio** resume el movimiento orquestal del acto anterior, recordando el episodio de la feroz burla que las comadres han hecho a Falstaff. Éste se ve sentado en un banco, fuera de la hostería, bebiendo como de costumbre, al mismo tiempo que medita sobre lo ocurrido.

En el **monólogo,** Sir John se pregunta, quejándose, si valía la pena haber vivido tantos años manejando diestramente las armas, para verse al fin encerrado en una canasta llena de trapos sucios, y ser arrojado al canal como si fuera un gatito o un cachorro... Es feliz la ocurrencia del músico, quien hace cantar al desventurado galanteador medio tono más bajo que la orquesta, como si estuviera resfriado. También son dignos de mención esos pasajes sombríos, a **unísono,** de la orquesta; la música descriptiva que corresponde a las palabras: **L'acqua mi gonfia,** al recordase Sir John del mal momento que pasó tragando agua, y que si no hubiera sido por su abundante barriga que le permitió quedarse a flote, sin duda se hubiera ahogado; y la quejumbrosa frase, en **menor: Va, vecchio John, per la tua via.**

Falstaff recobra pronto su buen humor, al servirle el tabernero un monumental vaso de vino caliente. — ¡Éste es el gran secreto de la felicidad! — exclama — Cuando el hombre bebe, se pone alegre; olvida las penas; todo se anima en sus adentros, y desde la vista hasta el pensamiento, los sentidos cantan un himno a la vida, con la festividad del canto... ¡del "grillo"!

Repárese en qué forma magistral ha sido tratado este brillantísimo trozo de música. El canto del grillo **(trillo,** en italiano) se oye, al principio, **pp.,** confiado a las flautas; luego, aumenta en intensidad a medida que el motivo va pasando de una a otra categoría de instrumentos, hasta que **"trilla"** toda

la orquesta, inclusive los cobres. De esa manera, se tiene la impresión de que la definición de Falstaff deja de ser subjetiva para volverse objetiva, como si respondiera a una ley universal.

Terminado el soliloquio, aparece Quickly, diciendo a Falstaff que la bella Alice lamenta muchísimo lo ocurrido: que la culpa de todo se debe a la malquerencia de los hombres.. Ella, en cambio, desearía tener otra cita con él, en el Parque Real.

Sir John, al principio, se rebela, protesta y manda a todos al demonio... El recuerdo de su triste aventura es todavía demasiado reciente para que lo olvide tan pronto. Pero, poco a poco, se deja convencer por las lisonjas de la astuta mujer: se hace dar la carta, lee y acepta.

Mientras tanto, Alice, Nannetta, Meg, Mr. Ford, el doctor Cajus y Fenton espían detrás de una casa los ademanes y las palabras de Falstaff, y se ríen a sus costillas.

Sir John entra en la taberna, haciéndose seguir de Quickly, para que le explique más detalladamente de qué se trata. Entonces Alice sale de su escondite y se pone a cantar — satirizando a Quickly — la "Leyenda del Cazador Negro" que la otra mujer había empezado a cantar. La música de esta especie de **aria: Quando il rintocco della mezzanotte,** en tiempo de **mazurca,** sin ser muy original, interesa.

Henos al final de la primera parte del acto. Los conjurados se ponen de acuerdo respecto a la nueva chanza que, a las doce de la noche, harán a Falstaff en el Parque Real.

Un ligero movimiento orquestal sirve de acompañamiento a toda la escena, en la que abundan los ritmos y las melodías graciosísimos. Luego, como está anocheciendo, los personajes se van retirando a sus casas. De entre bastidores se oyen aún las voces de las mujeres, haciéndose recíprocamente las últimas recomendaciones. Y el telón baja lentamente, habiéndose quedado vacío el escenario.

PARTE II: El Parque Real de Windsor. Al medio, se ve la legendaria encina de Herne. Es de noche y todo se ilumina con los rayos de la luna, mientras a lo lejos se oye el sonido de los cornos de caza. La escena es realmente magnífica en su finísimo colorido silvestre.

La única objeción que podríamos hacer a esta música exquisita, es que — prescindiendo de su gran mérito estético — no entona mucho con el resto de la ópera, que es cómico y no sentimental. Está bien que se afirme no ser **Falstaff** ópera

esencialmente cómica, sino una comedia bufa; cuyos episodios, ora alegres, ora satíricos, ora sentimentales y hasta dolorosos, nos representan la vida tal como es..., es decir, ni toda alegría ni toda dolor. La explicación se basaría en un sutil razonamiento, que podría probablemente convencer a todos aquéllos que se propusieran analizar una obra de arte abstrayéndola de la impresión directa ejercida por la misma sobre los sentidos; pero... el oyente — en el teatro — no puede hacer lo mismo. Le falta el tiempo necesario para que la sensación se transmita de los centros auditivos a los cerebrales, obteniendo de esa manera—por medio del raciocinio—la explicación del por qué de la impresión. En el presente caso, como el sentido estético del oyente se ha ido entonando, a lo largo de la ópera, con el elemento cómico, el salto brusco en el elemento sentimental, corta — diremos así — la "unidad" de colorido y de nexo, trayendo como consecuencia una desviación en el ánimo de los espectadores.

En la primera escena de esta última parte de la ópera, oímos un hermosísimo **dúo** de tenor y soprano (Fenton y Nannetta): **Dal labbro il canto estasiato vola.** Es un soneto amoroso cantado por Fenton, a cuyo final se oye, a lo lejos, la voz de Nannetta que contesta. La melodía, sumamente fina y expresiva, contiene el conocido fragmento: **Bocca baciata non perde ventura.** La suavísima expansión de los enamorados se interrumpe bruscamente a la entrada de la madre de Nannetta, que exclama rústicamente: **Nossignore!.** Ella no puede consentir que se pierda tiempo de esa manera: hay que prepararse para la broma a Falstaff. Entrega a Fenton un sayo negro con capuchón para que se disfrace de fraile, y entre ella y la hija le ayudan a vestirse.

Está tocando la medianoche. Falstaff, envuelto en una capa y con la cabeza adornada con dos abundantes cuernos de ciervo — según lo convenido —, llega al lugar de la cita. La orquesta describe los pesados pasos del personaje, al mismo tiempo que unas sugestivas armonías acompañan el lejano tañido de la campana. Al rato, un ligero movimiento de pasos anuncia que también Alice está por llegar. El breve coloquio de los dos seudo amantes se basa en una enfática declaración amorosa de Sir John, subrayada continuamente por la orquesta con el ligero ritmo de "los pasos"; y cuando Falstaff cree estar finalmente a punto de conquistar a su bella, se oye un grito de Meg que invoca auxilio. ¿Qué ocurre?... Se está acercando el terrible Cazador Negro, acompañado de sus espíritus. Falstaff, que es supersticioso y en el fondo miedoso,

a pesar de sus baladronadas, al quedarse solo después de la fuga de las dos mujeres, siente que sus fuerzas le abandonan: se apoya semi desfallecido al tronco de la encina, luego se echa de bruces al suelo.

De este punto, empieza la gran escena fantástica, que es rica de melodías y de sabias combinaciones armónicas. Pero, antes de disponernos a estudiarla en sus partes, séanos permitido hacer otra breve digresión. Como dijimos por lo que se refiere a la primera escena de esta última parte del acto, el carácter de la música deja de ser cómico. La broma que los falsos espíritus hacen a Falstaff pinchándolo, pellizcándolo y apaleándolo, termina por volverse contraproducente, en el sentido de que el oyente ya no se ríe de las desgracias que está sufriendo ese presuntuoso botarate. Al contrario: la situación penosa y un tanto grotesca, le induce a ser indulgente con él, compadeciéndole.

Además, Boito ha escrito un sinnúmero de versos cuajados de epítetos más o menos adecuados, pero con ello no ha conseguido hacer verdadera vis cómica. El músico, por su parte, se ha visto obligado a poner en música una situación escénica contraria a su temperamento, que — como muy bien sabemos — es humano y no metafísico. Ahora bien: ese cuadro de hadas, brujas, gnomos, etc., medio espíritus y medio seres humanos, no podía inspirarle nada orgánico, porque su temperamento era incapaz de "sentir" de esa manera. La "Danza de las hadas" es una excepción, pero para quien bien observa, no es ésa una situación metafísica, sino simplemente una danza — finísima y genial, no hay duda — que podría ser bailada por cualquier mujer, sin necesidad que sea una "hada".

Al son de una delicadísima música, van entrando las hadas, seguidas de su Reina. La canción que ésta canta, una especie de **balada: Sul fil d'un soffio etesio,** es realmente algo mágico. A los versos de exquisita factura, corresponden unas deliciosas melodías que llamaríamos etéreas. Los acompañamientos concertados de los pequeños instrumentos son una filigrana; como asimismo todo el resto de la escena, que por su inspiración ideal parecería escrita por Weber.

A continuación, viene la escena del "martirio" de Falstaff, a cuyos defectos nos hemos referido más atrás. No faltan en ella detalles melódicos e instrumentales interesantes, pero, en conjunto, no ha resultado de las más felices. El diluvio de epítetos que se oye, no surte el efecto cómico que el poeta se propusiera, y la música que los viste, por su par-

te, revela fatiga. La **litanía burlesca: Domine fallo casto** etc., con respuesta antifonal de Falstaff, es de gusto y oportunidad muy discutibles. No creemos que Verdi haya querido satirizar en este punto la música eclesiástica; pero si tal era su intención, no lo ha conseguido. La litanía podría suprimirse con ventaja.

Siguen las bromas, hasta que Falstaff reconoce en uno de los perseguidores a su sirviente Bardolfo, lo que trae como consecuencia otra abundante serie de improperios.

Se acerca el final de la obra. Mr. Ford, adelantándose, pregunta a Sir John: — Y ahora, mientras se os pasa el enojo, decidme: ¿quién es el cornudo? — La conversación se anima hasta que Falstaff exclama amargamente: — ¡Empiezo a darme cuenta de haber sido un asno! — En las notas que corresponden a esta frase, se admira una feliz ocurrencia del compositor: ha hecho cantar al burlado conquistador imitando el rebuzno de un asno.

El último episodio de la ópera lo constituye la bendición (en broma) de dos parejas de novios. Al quitarse el antifaz, resultan casados Fentón con Nannetta y el doctor Cajus con... ¡Bardolfo!

La burla termina entre risas, yéndose luego todos a cenar, quedando invitado también Sir John Falstaff.

El **coro** final: **Tutto nel mondo è burla,** en forma de **fuga**, es una demostración bien evidente del alto grado de excelencia al que ha llegado la técnica verdiana en la fusión de las partes vocales con las instrumentales. Hay que tener presente que el género **fugado** y más la verdadera **fuga** no son formas de composición adecuadas a la ópera; no obstante, para Verdi nada parece ser imposible, y con esta **fuga** — no del todo escolástica, pero asimismo suficientemente rigurosa — ha sabido crear una pequeña obra maestra, burlándose discretamente de la pedantería de los doctos.

Decimos, pues, que la **fuga,** por su técnica superior, se impone a la admiración de los eruditos. Pero la inspiración que le da vida, no siempre alcanza a la esplendorosa belleza de otros cantos del mismo autor. La melodía se nos presenta aquí un tanto descolorida y cansada, como una sonrisa que hubiera perdido parte de su brillo ofuscada por la sombra del escepticismo.

BIOGRAFÍA - CRÍTICA

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) — Cuando pienso — decía César Lombroso — que **Falstaff** es una concepción festiva, mientras que en la vejez se siente más bien propensión a lo lúgubre; y que de ninguna manera puede considerársela como el resultado final de una obra pensada en la juventud, (como suelen ser las de los viejos) confieso francamente que no encuentro explicación posible.

* *

(2) Los intérpretes no eran todos contantes "divos", salvo Maurel y Garbin; pero el conjunto resultó magnífico por la armoniosa fusión de las partes, ejecutadas todas a la perfección.

XXII

Últimos años y muerte de Verdi

Nuevos honores decretados al maestro. — Fuerte senectud. — El mundo teatral espera aún nuevas óperas. — Un elenco de obras. — Fallecimiento de Josefina Strepponi. — Verdi solo. — El grave dolor abate su fuerte fibra. — Los *Trozos Sagrados* (1898). — Ejecución en la "Opéra" de París. — Juicios de Grieg y Hanslick. — Rápida decadencia física. — Los postreros años del músico. — El accidente en el "Hôtel Milan". — Agonía y muerte. — Luto mundial. — Testamento de José Verdi. — Los dos funerales. — Apoteosis póstuma

La siempre maravillosa fecundidad revelada por Verdi con la ópera **Falstaff**, despertó una noble emulación de agasajos a su persona, en todas las grandes ciudades de Italia, como había ocurrido en 1887 después de **Otello.** Roma le nombró ciudadano honorario, la Municipalidad de Génova le dedicó un artístico pergamino, y el gobierno, por su parte — con la inexplicable mentalidad de estado que lo caracterizaba — creyó honrarle en el más alto grado proponiendo su nombramiento a... "Marqués de Busseto". Verdi, ante tal perspectiva, se alarmó bastante; pero recurriendo a los buenos oficios del diputado Ferdinando Martini pudo evitar que su nombre figurara entre los de la nobleza oficial, de la que aborrecía.

Después de las fatigas del **Falstaff,** Verdi descansó algunos años en su "Villa di Sant'Agata", en íntima comunicación con sus tierras sembradas, sus flores, las aguas del parque, los cisnes del laguito y los fieles guardianes bul-dogs. Algunas visitas a la estación termal de Montecatini, en verano, completaban su vida física. La moral se concentraba en el profundo cariño de su esposa y en el de pocos amigos escogidos. La intelectual, en cambio, parecía adormecida pues, si se exceptúa la ida del maestro a París, en 1894, para poner en escena **Otello,** nada dejaba suponer que se propusiera arrancar de su lira algún nuevo sonido.

Sin embargo, el mundo no podía resignarse a que el músico no escribiera más para el teatro. Nadie se ocultaba la avanzada edad del artista y la vida muy activa del mismo durante tantos años; pero en el corazón de todos vivía la secreta esperanza de que la larga serie de óperas no estuviera definitivamente cerrada... ¿Era posible que el arte no tuviera ya nada qué decir por medio de ese sublime cantor? ¿No era algo infinitamente sensible que el mundo tuviera que renunciar a quizá cuántas bellezas, solamente porque el maestro dejara transcurrir con indiferencia los postreros días de su vida, sin preocuparse para nada ni de música ni de teatros?

—Es una lástima — solía decir Julio Ricordi — ver a ese extraordinario anciano, tan robusto de salud y tan fresco de mente, obstinarse en no querer escribir más una nota... con el pretexto de que le falta la juventud necesaria...

Mas a pesar de esos indicios negativos, el optimismo del público no desmedró y las charlas referentes a nuevas óperas continuaron a circular con insistencia. Se hablaba de un probable **Rey Lear,** de un **Hamlet,** un **Kean,** una **Fedra,** un **Ruy Blas,** etc.

A la muerte del maestro, en un cuaderno de apuntes personales, se halló un elenco de argumentos de obras que el músico pensaría probablemente convertir en melodramas.

Helo aquí:

Rey Lear (Shakespeare)
Hamlet („)
Tempestad („)
Caín (Byron)
El Rey se divierte (Víctor Hugo)
Abuela (Grillparzer)
Kean (Alejandro Dumas)
Fedra (Eurípides - Racine)

A ofensa secreta, secreta venganza (Calderón)
Atala (Chateaubriand)
Inés de Castro (Cammarano viejo)
Buondelmonte
María Juana (Dennery).
Guzmán el bueno (drama español)
Santiago de Valencia (argumento a sacarse de la Historia de Sismondi, Cap. XXX)
Aria (a sacarse de los Anales de Tácito, lib. IX)
Marion Delorme (Víctor Hugo)
Ruy Blas (,,)
Elnava.

Pero de todos ellos, solamente el **Rey se divierte,** que viene a ser **Rigoletto,** fué puesto en música. Los demás no pasaron de la categoría de proyectos, si bien hay fundadas razones para creer que al menos uno de ellos, el **Rey Lear,** fué empezado a componer, quedando inédito lo poco o lo mucho hecho.

Por unos cuantos años más, hasta 1897, la vida de Verdi transcurrió pues, como dijimos, en la soledad de su villa: soledad confortada con el cariño doméstico y la reverente amistad de unos pocos amigos íntimos. Mientras tanto el tiempo seguía lentamente su curso...

El destino había dispuesto que a esa avanzadísima edad, Verdi tuviera aún que sufrir un rudo dolor; el más grave que le afligiera desde el fallecimiento de su madre: la muerte de su adorada esposa. Luego de una corta enfermedad (una pulmonía tomada en una noche de invierno, al contemplar con su esposo el magnífico espectáculo del firmamento estrellado), la bondadosa e inteligente señora Josefina Strepponi de Verdi, verdadera compañera y colaboradora espiritual del maestro, fallecía serenamente el 11 de Noviembre de 1897. (1)

Verdi que hasta la sazón, por más que los años pesaran sobre él, habíase conservado fuerte de cuerpo y alma, ante esa cruel desgracia sintió que su fibra robliza se quebraba de golpe. Y puede decirse que la verdadera vejez del hombre dató de aquella aciaga fecha. Después de casi cuarenta años de vida conyugal, en la que el maestro había depositado lo mejor de sí, no dejándose seducir ni por los honores ni por la vanidad del mundo, venía a encontrarse terriblemente solo a los 84 años de edad.

El dolor que sintiera por la irreparable pérdida, le sugirió un postrer homenaje a la memoria de su compañera. Como en 1867, al morirse su bienhechor y suegro Antonio Barez-

zi, Verdi habíale aliviado la agonía tocándole al piano el **Va' pensiero** de **Nabucco,** así también, al fallecer Josefina, sintió que el homenaje más digno hubiera sido el de traducir en notas las voces del dolor y el recuerdo que le embargaban el alma. De esa manera el músico volvía, después del breve paréntesis sonriente de **Falstaff,** a su concepción dolorosa de la vida; ennoblecida, en esa circunstancia, por la resignación y la esperanza de la fe cristiana. Pues se trataba de música religiosa, es decir, de ruegos a la Divinidad, de plegarias que se elevarían al cielo entre lágrimas alentadas por la suprema necesidad de ser oídas en las alturas.

Las composiciones inspiradas en el deseo de tributar un eterno homenaje a su querida muerta fueron los **Trozos Sagrados (Ave María, Stabat Mater, Te Deum** y **Laudi alla Vergine),** ejecutados el 7 de Abril de 1898 en la "Opéra" de París y poco después, el 26 de Mayo, en Turín.

La música de esos **Trozos Sagrados** sorprendió por la pureza de líneas, por su acertada construcción litúrgica y por la punzante melodía que los vivifica. Gustó mucho: no obstante, el éxito hubiera sido más grande si para la ejecución se hubiera elegido un ambiente más apropiado, o mejor dicho, el único apropiado, que era el templo.

Los **Trozos Sagrados** fueron el "canto del cisne" de Verdi. Con ellos quedó demostrado a cuáles alturas sobrehumanas puede alcanzar la música cuando una mente genial sabe inspirarse, creándola, en un concepto profundo. Por lo que, hallamos plenamente justificados los entusiastas juicios que de ella dieron, entre otros, los eminentes músicos Grieg y Hanslick. El primero dijo: "Los **Trozos Sagrados** represen-
" tan el arte católico romano en todo su apogeo y contienen
" las inspiraciones más bellas y grandiosas que nunca sintiera
" el maestro".

"¡Oh, cuán eufónica — exclama a su vez Hanslick — e
" íntimamente sentida fluye del alma de este anciano su últi-
" ma música!".

Después de esas composiciones sagradas, la lira verdiana enmudeció definitivamente, ni hubo fuerza o ruegos humanos que consiguieran hacerla vibrar una vez más. (2)

También la vida física del maestro decayó visiblemente. Se quejaba a menudo de dolores de cabeza, debilidad general e inapetencia. Sus piernas empezaban a flojear, y se veía obligado, de vez en cuando, a hacerse pasear por su parque en cochecito. La melancolía irascible, peculiar de su carácter, en los últimos tiempos se había vuelto aguda, tomando

la forma de un hondo desaliento. En 1898 escribía a un amigo: "...La vida es dolor. Cuando somos jóvenes, la exuberancia "de la misma vida, el movimiento y las distracciones nos "atormentan y nos sugestionan; por lo que, soportando un "poco el bien y un poco el mal, no nos damos cuenta de que "vivimos..."

Al crítico Gino Monaldi que le rogaba que escribiese una ópera, contestaba en su carta del 23 de Julio de 1898: "...Discúlpeme, querido señor Monaldi, si no contesto con igual "cortesía a las muchas atenciones que ha tenido usted con-"migo en toda circunstancia y en todo tiempo. ¡Lo que us-"ted me pide es imposible! Hubiérame sido más fácil en el "pasado escribir una ópera, que ahora dos solas notas iné-"ditas! ¿Por qué? No lo sé; lo que sé es que no escribiré "más música, notas, etc..."

Otro fragmento de carta, escrita el 13 de Noviembre de 1900: "...Mañana, 14 de Noviembre, es para mí un día fatal, "como lo ha sido para usted aquel en que le faltó su dulce "compañera. Pero usted tiene hijos afectuosos... ¡Yo estoy "solo! Y triste, triste, triste!..."

Pocos días antes de morir, escribía aún a su amigo José De Amicis: "...Por más que los médicos me dicen que no "estoy enfermo, siento que todo me cansa: no puedo más "leer, ni escribir, veo poco, oigo menos, y más que todo las "piernas no me sostienen. No vivo: vegeto. ¡Para qué estoy "todavía en este mundo!..."

En los últimos días de Diciembre de 1900, Verdi fué a Milán para transcurrir algunos meses en esa ciudad, tomando alojamiento en una pieza del "Hotel Milan", reservada para él desde muchos años.

Nada hacía suponer el fin inminente del glorioso anciano, cuando la mañana del día 21 cundió por la ciudad, como un rayo, la noticia de que Verdi había sido víctima de un síncope y que se hallaba en grave peligro de vida. ¿Qué había ocurrido? El maestro se había levantado y se estaba vistiendo, sentado en el borde de la cama, ayudado — como de costumbre — por su fiel camarera. Mientras se abrochaba el chaleco, sus dedos temblorosos no acertaban a hacer entrar los botones en sus ojales, lo que la camarera se ofreció a hacer. El maestro contestó: — ¡Bah! Uno más uno menos....

Apenas pronunciado esas palabras cayóse de espaldas sobre la cama. La camarera salió del cuarto gritando, e inmediatamente acudieron la bisnieta del maestro, señora María

Carrara-Verdi, que lo había acompañado a Milán, y el médico del hotel. Éste y el doctor Caporali, llamado de urgencia, hicieron las primeras curas al enfermo. Desde el primer momento fué evidente la hemiplejía de la parte derecha del cuerpo, con pérdida de los sentidos que no recobró ya más.

Apenas se supo la infausta noticia, el Rey, el Senado, la Cámara de Diputados, los amigos personales del músico y un número infinito de admiradores italianos y de todas partes del mundo telegrafiaron expresando su hondo pesar por el accidente y solicitando ansiosamente noticias del curso de la enfermedad. Al mismo tiempo, una gran muchedumbre se estacionó frente al hotel en actitud angustiosa, leyéndose igual voto en todos los rostros: — ¡Ojalá, por el bien del arte, que no se muera ese hombre!

A la madrugada del 24, como parecieran desvanecerse las últimas esperanzas, fué llamado Monseñor Adalberto Catena, que también había asistido en sus últimos momentos al eximio literato Alejandro Manzoni. El anciano prelado administró la extremaunción, después de lo cual pareció advertirse en el enfermo una pequeña mejoría. Pero la ilusión duró poco: el caso estaba perdido. La agonía continuó aún dos días. Parecía que entre la Parca y la vida del maestro se combatiera una lucha desesperada, y que la primera no se atreviese a cortar de golpe una existencia preciosa que había llenado el mundo de sublimes armonías.

La noche del 26 fué llamado por segunda vez Monseñor Catena, quien rezó las preces de los moribundos. Verdi pareció comprender y en sus labios se dibujó una débil sonrisa. Por fin, después de crueles alternativas entre esperanzas y desalientos, a las 2.50 a. m. del día siguiente, la Parca prevaleció. El alma del Grande volvía a su Creador. (3)

La muerte de José Verdi fué un luto mundial, cuya mayor parte correspondió a su patria, Italia. El Senado del reino fué convocado a sesión extraordinaria, y conmemoraron al ilustre fenecido eminentes personalidades políticas y artísticas, como ser: el Presidente de Ministros, José Saracco, el Vice, Prof. Cannizzaro y el célebre literato Antonio Fogazzaro. También la Cámara de Diputados honró dignamente su memoria, con las oraciones del Presidente Villa, del Ministro de Instrucción Pública, Gallo, y del notable orador Fradeletto. Los teatros de la península cerraron sus puertas, como asimismo infinidad de negocios, en cuyas vidrieras se colocaron carteles con la inscripción: **Duelo nacional.**

Por doquiera se conmemoró al Gran desaparecido, resul-

tando un verdadero plebiscito de pésame y de glorificación del artista que había hecho llorar y soñar durante medio siglo a los amantes de la música, demostrando además poseer — como pocos — un carácter integérrimo, justo y humano con todos y exento para sí de ostentación o vanidad.

En todos los institutos de enseñanza los maestros hablaron a sus discípulos del genio que acababa de pasar a la inmortalidad, indicándolo no sólo como una resplandeciente lumbrera artística, sino también como un modelo de virtudes cívicas.

Las grandes ciudades italianas, en una noble emulación, trataron de perpetuar su memoria en el mármol o en las obras que representan un paso en el camino del progreso. El "alma mater", Roma, dispuso que se colocaran lápidas conmemorativas en las fachadas de las casas en que el músico se hospedara hallándose de paso en esa ciudad para la ejecución de las óperas **I due Foscari, Trovatore, Ballo in maschera** y **Falstaff.** También resolvió colocar un busto del maestro en el Pincio (célebre paseo público).

Milán, ciudad que había visto brillar las primeras y últimas glorias musicales del operista, dió el nombre de Verdi a una de sus calles modernas; proyectó un monumento que se levantaría en la plaza Miguel Angel (frente a la **Casa de descanso para músicos,** fundada por Verdi) (4) e hizo grabar su nombre entre los ilustres del Famedio, en el Cementerio Monumental.

Parma, capital de la Emilia, en cuya aldea de Roncole Verdi naciera, le dedicó también un monumento; otro tanto, aunque en proporciones más modestas, hizo el pueblo de Busseto, mandando además tañer a muerto todas las campanas de las iglesias, inclusive la de la **Rocca** que no tocaba desde años.

Génova hizo colocar en el palacio Doria, donde el músico transcurrió algunos inviernos, un epígrafe (5); dando el nombre de Verdi a una plaza de su moderno barrio de Bisagno. Y Trieste, "la fiel", quiso recordar al maestro que tanto amara, levantándole un hermoso monumento.

Si quisiésemos mencionar todos los actos de homenaje a la memoria de Verdi, sería cosa de no terminar nunca. Basten, por consiguiente, los enumerados.

Al abrirse el testamento de Verdi, se conocieron sus postreras disposiciones. Casi toda su fortuna la destinaba a obras de beneficencia; exigía que fuera quemada la música manuscrita que se hallaba encerrada en dos cajones, y en cuanto a sus funerales ordenaba que fueran "modestísimos, al des-

puntar el día o al tardecer, sin flores, sin discursos y sin participaciones de ninguna clase. Un sacerdote, un cirio y una cruz". (6)

Su voluntad testamentaria fué cumplida estrictamente, a pesar de que no fuera cosa fácil vencer la tentación de salvar para el arte la mucha música que tuvo que quemarse. (7) En cuanto a los funerales, que habían sido proyectados solemnes de parte del gobierno, tuvieron que ajustarse a la humildad requerida en el testamento.

En la mañana del 30 de Enero, a las 7 en punto, el ataúd que contenía los despojos del Grande fué colocado sobre un coche fúnebre de segunda clase que, después de una breve parada frente a la iglesia de San Francisco de Paola, lo llevó al Cementerio Monumental para la inhumación provisoria, en espera de la ley especial que autorizara la definitiva en la Cripta de la **Casa di riposo per musicisti.**

La triste despedida no tuvo pues lugar con la pompa que sabe acompañar a los poderosos de la tierra; pero en el inmenso gentío de todas las condiciones sociales, escalonado a lo largo de las calles y especialmente en el camino que conduce al cementerio, cerrado por una doble hilera de enhiestos y altísimos árboles, se notaba como la impresión de una gran desventura, deslizándose por las mejillas de muchos, lágrimas silenciosas.

Cumplida la voluntad del difunto, la nación aprovechó la ocasión del traslado de sus restos del Cementerio Monumental a la **Casa de descanso,** para dar al acto la mayor solemnidad posible. De modo que, puede decirse que Verdi tuvo dos funerales: uno sencillo según su expresa voluntad y otro grandioso decretádole por el alma del pueblo y por el gobierno.

En la mañana del 27 de Febrero, los ataudes de José Verdi y de su señora Josefina Strepponi fueron llevados a la **Casa de descanso para músicos.** A las exequias tomaron parte representaciones del ejército nacional (no hay que olvidar que Verdi fué senador), la flor de la intelectualidad artística y científica de Italia, muchísimos cultores del arte extranjeros y una inmensa multitud de más de doscientas mil personas, formando alas a lo largo del trayecto o siguiendo en triste cortejo al coche fúnebre. Un enorme coro formado por artístas líricos (entre los cuales había muchas celebridades) cantó con miles de voces, procediendo lentamente, las fatídicas estrofas de **Nabucco:**

Va' pensiero sull'ali dorate

cuyas notas habían alzado el vuelo a la celebridad de su autor y volvían a oírse en aquel momento como un adiós ideal que se remontara hasta el cielo. La voz de los vivos recordaba la otra gran voz que había enmudecido para siempre.

José Verdi, grande como Esquilo, humano como Shakespeare, fuerte como Miguel Angel y profundo como Leonardo, había concentrado en sus cantos sublimes el alma de su raza y el espíritu del mundo. Por eso, la despedida que éste le hacía, equivalía a la ofrenda de la parte más pura de sí mismo en el ara de la belleza inmortal.

NOTAS Y DOCUMENTOS

(1) Al morir, la caritativa señora Josefina Strepponi dejó un importante legado a sus pobres de Sant'Agata, tantas veces beneficiados por ella. Éstos hicieron colocar una lápida en la modesta iglesia de la aldea, con la siguiente inscripción:

1897
GIUSEPPINA STREPPONI
CONSORTE DEL MAESTRO VERDI
AI POVERI DI SANT'AGATA
SOCCORSI E CONSOLATI DA LEI IN VITA
LEGÓ IN MORTE
L'ANNUA RENDITA IN PERPETUO
DI COSPICUO CAPITALE
A FAVORE DI 50 FAMIGLIE
RICONOSCENTI I BENEFICATI
FECERO COL PROPRIO OBOLO QUESTA LAPIDE
A MEMORIA DEL BENEFICIO
PREGANDO ALLA BUONA SIGNORA
LA MERCEDE DI CRISTO
LA BENEDIZIONE DEGLI UOMINI

BEATO CHI MORENDO HA PER LODE
IL PIANTO E LA PREGHIERA DEI POVERI

* *

(2) A la muerte de Verdi, sobre el teclado del piano del "Hôtel Milan", fué hallada la plegaria que la reina Margarita de Saboya escribiera a raíz del asesinato de su esposo Humberto I.

Verdi, a instancias de la afligidísima soberana, se dispondría probablemente a crear una postrera melodía para la oración, pero la muerte le sorprendió antes de que pudiera cumplir el acto piadoso, llevándose al reino de las sombras el secreto de su última sublime inspiración.

* *

(3) El ilustre literato y comediógrafo José Giacosa, quien asistió a la agonía y muerte de Verdi, describía así los últimos momentos del maestro:

"Ayer, 26, el maestro transcurrió todo el día en un es-

"tado de sueño tranquilo, semejante, al parecer, al de los días
"anteriores. Ningún signo visible hacía traslucir a los pre-
"sentes que se hubiera acercado a la muerte. Solamente los
"médicos advertían la lenta y gradual extinción de las últi-
"mas actividades. Las pupilas no daban la mínima reacción a
"la luz; las fauces, humedecidas de glicerina con un pincel,
"no se contraían para nada; y la mano, que en los días pasa-
"dos alcanzaba con frecuencia a tocar la cara o intentaba con
"pueriles conatos abotonarse la camisa o apartar las sábanas,
"se había vuelto inerte desde la mañana.

"Los días pasados, el maestro solía descansar el brazo, de
"través, sobre el pecho. Los médicos se lo habían sacado va-
"rias veces de ese lugar para que no oprimiera los pobres
"músculos, ya tan fatigados, que ayudan la respiración. Mas
"al rato, con un movimiento debido si no a la voluntad, a la
"costumbre, el brazo volvía a la misma postura. Ayer el doc-
"tor Grocco ensayó por última vez, colocando la extremidad
"a lo largo del cuerpo. El moribundo no tuvo más fuerza pa-
"ra moverla. Pero, fuera de esos signos, el caimiento físico no
"era visible sino a los médicos. La cara se mantuvo rubicunda
"durante todo el día; el ritmo de la respiración no pareció
"alterado y no emitió ningún sonido que pudiera parecerse a
"un estertor. El pulso oscilaba siempre entre 150 y 180 pul-
"saciones; la temperatura seguía febril, superior a 39 grados.

"Cerca de la medianoche, el rostro palideció pareciendo
"deshacerse de repente, y algunos silbos empezaron a revelar
"nuevos obstáculos a la respiración, que se hizo gradualmen-
"te más corta, más afanosa, y se volvió pronto crepitante.
"Estaban presentes los doctores Grocco, Caporali, Odescalchi
"y Bertarelli, quienes se miraron como para comunicarse recí-
"procamente el aviso de la inminente batalla. ¿Quién había
"avisado a los parientes y amigos que se hallaban descansan-
"do un rato, desparramados en diferentes piezas? Lo cierto
"es que, en un momento, se encontraron todos reunidos alre-
"dedor de la cama.

"A cada diez o veinte respiraciones, seguía una pausa; y
"las pausas se volvían cada vez más frecuentes y largas. Lue-
"go el ritmo seguía su curso. A la una, aproximadamente, pa-
"reció que todo se había concluído. Desde varios intermina-
"bles segundos, ni un movimiento, ni un sobresalto. Mas la
"vida volvía a reanudarse. Una segunda y más larga suspen-
"sión; ya el doctor Grocco se había levantado de su asiento
"para comprobar la muerte, cuando el pecho volvió a dila-
"tarse, encaminándose la respiración hacia nuevas fatigas.
"Todos se miraron aterrados. Parecía que la muerte hubiera
"sido vencida.

"Siguió, en efecto, una hora de sueño más tranquilo, y
"las personas que rodeaban la cama se retiraron otra vez a
"los aposentos contiguos. A las dos y media, unos pasos apre-
"surados y algunas llamadas hechas con ademanes reunieron
"a todos, en un abrir y cerrar de ojos, en la sagrada pieza.
"Eran alternativas de largas pausas con breves respiraciones.
"Por fin, a las 2.50, después de una angustiosa e interminable
"espera por si volvía un soplo de vida, el doctor Grocco se in-

"clinó llorando sobre el rostro inmóvil y besó la frente. Ese "fué el anuncio de la muerte".

❊ ❊

(4) Verdi (a semejanza de Rossini, quien había fundado un Asilo para músicos en la ciudad de Auteuil) tenía pensado desde tiempo instituír un lugar de refugio en el cual pudieran hospedarse los músicos (especialmente cantantes) que hubieran llegado a la vejez sin recursos materiales.

A la muerte de su señora, el proyecto se realizó. El arquitecto Camilo Boito — hermano del músico — fué el encargado de los planos de la que se llamó **Casa de descanso para músicos**, no queriendo el mismo Verdi que se llamara **Asilo** porque, en su concepto, los músicos no eran asilados sino "huéspedes". Lo que da una idea de la gentileza de sus sentimientos.

La **Casa** se erigió en la nueva Plaza Miguel Ángel, en Milán. Ocupa un área de 4200 metros cuadrados y costó más de medio millón de liras. Le corresponde un legado de 200 mil liras y una renta anual de 75 mil, a más de los derechos de autor que gozan las óperas de Verdi, en Italia y en el extranjero.

En la **Casa** hay plaza para un centenar de personas aproximadamente: 60 hombres y 40 mujeres; y para ser admitido se requiere ser italiano, haber pasado los 65 años de edad y demostrar la falta de medios de vida.

Transcribimos la descripción que de la **Casa di riposo per musicisti** publicó la **Illustrazione Italiana** de fecha 5-10-1913:

"... Su clásica elegancia ha sido concebida por la genia- "lidad de Camilo Boito, elegancia clásica y severa como la del "arte de su fundador. La fachada es sencilla: tres ventanas "bipartidas a los dos costados; una, tripartida, grande, en el "centro, sobre el portón de entrada, arriba de la cual, soste- "nido por los genios, se ve el ático en el que se lee el nombre "de la Institución. La severidad artística está suavizada con "motivos arquitectónicos ejecutados en materiales de distinta "clase, que infunden al conjunto una gentileza armoniosa ele- "gantísima.

"Pero al pasar el umbral, el arte asciende a verdadera "grandiosidad religiosa. El sentimiento del artista que quiso, "materializado en la obra del arquitecto que supo, se revelan "al visitante fundiéndose en su sagrada admiración. Todo ins- "pira recogimiento, todo se anima de un lejano y glorioso "sueño de recuerdos.

"En el andén, a la derecha, una lápida primorosamente "labrada en mármol recuerda cuatro fechas que sintetizan la "historia de la **Casa:** 16 Diciembre de 1899, la de la fundación: "27 de Enero 1901, la de la muerte del Maestro; 8 Octubre 1901, "la de la visita de los Soberanos de Italia; 10 Octubre 1902, "la de la apertura del Refugio, que corresponde al octogésimo "noveno aniversario del nacimiento de José Verdi.

"Apartando la mirada de la lápida y dirigiéndola al fon- "do del patio de acceso, el visitante percibe en la penumbra "irisada y recogida, la Cripta donde descansan los despojos "de José Verdi y de Josefina Strepponi. ❊ Esa penumbra, ese "silencio, esas tumbas conmueven irresistiblemente al visitan-

"te; espira allí la paz solemne de la muerte que sabe de cus-
"todiar la gloria que le sobrevive.

'El patio es pequeño y da a una puerta vidriera con dos "ventanas, que conduce a la **loggetta** interna de la Cripta. A "uno y otro costado de la elegante balaustrada, bajan dos ra- "males de escalera: el de la derecha termina a los pies de la "tumba de José Verdi; el de la derecha, a los de la tumba de "Josefina Strepponi, cerradas ambas con grandes y bruñidas "chapas de bronce. Las tres paredes de la Cripta están reves- "tidas, hasta una altura de cerca de dos metros del suelo, de "un zócalo de mármol gris; y la parte libre, arriba del zóca- "lo, se halla soberbiamente decorada por el pincel de Ludovico "Pogliaghi, quien quiso inspirarse en las obras del **Deus loci.** "En la parte central de la pared del fondo, dos figuras de Ge- "nios levantan una maciza corona de oro que circunda, sobre "un fondo de pórfido egipcio, el medallón de bronce con el re- "trato de Verdi. Las demás paredes se hallan decoradas con "alegorías de las pasiones, y las del dolor, del terror, del llan- "to, patrióticas, humanas y humorísticas, alusivas a las di- "ferentes creaciones artísticas del Maestro. Incrustado también "de mosaicos, como las paredes, pero de un tinte glauco ve- "tado de oro, es el cielo raso de la bóveda; en cuyo centro "hay una cruz bizantina con gruesos ónices y otras piedras "preciosas.

"Esa es la regia mas — ¡ay! — última y fría morada, en "la que descansa el Genio que por más de medio siglo hizo go- "zar y estremecer el alma del mundo con el arte sublime de "sus inspiraciones.

"Volvamos a la vida. En el andén de la entrada, dos ra- "males de escalera, uno a la derecha y otro a la izquierda, "llevan al primer piso, al gran **Salón de Conciertos.** Éste ocu- "pa la parte central del cuerpo principal del edificio. Sus deco- "rados son magníficos; se admira allí un cuadro de grandes "dimensiones, una verdadera obra maestra del pintor Morelli: "**Los obsesionados.** El mismo Verdi quiso que los retratos de los "grandes músicos que adornan las paredes de ese salón, fue- "sen pintados por el artista Comolli. Allí se admiran, cuales "custodios de un arte que ellos amaron e hicieron grande, a: "Palestrina, Frescobaldi, Scarlatti, Monteverdi, Pergolese, Mar- "cello, Cimarosa y Rossini. También se admiran otros cuadros "hermosos y de grandes proporciones, del pintor Palizzi. Una "gran arcada separa el salón del Consejo de Administración, en "cuyas paredes, magistralmente decoradas, se destaca otro "bellísimo cuadro de Morelli: **Los dos Fóscari.** A los costados "del salón, otras dos arcadas dan a los refectorios: salas am- "plias, iluminada cada una por dos de las ventanas biparti- "das de la fachada. Al mediodía y a la noche, a las 7, las sa- "las se animan con la llegada de los asilados, hombres y mu- "jeres, que llegan de puntos diametralmente opuestos, porque "Verdi quiso que los hombres se hallasen rigurosamente sepa- "rados de las mujeres — y separadísimas se encuentran las "dos largas hileras de dormitorios, todos cuartos limpios, ven- "tilados, con dos camas en cada pieza para evitar el aisla- "miento a los huéspedes.

"Apenas se sale del salón, se llega directamente a la Ca-

"pilla del establecimiento, ubicada sobre la Cripta. (**) Tanto su construcción como su decorado, forman un suave conjunto de sencillez y religiosidad que inducen al recogimiento y a la oración.

"Pasemos de alto las demás indispensables dependencias de la **Casa**, como ser: las cocinas, el salón de máquinas para la calefacción, los cuartos de baño y "toilette", los depósitos de ropa, y parémonos a mirar el **Museo Verdiano.** Se encuentra en la planta baja, ubicado en cuatro bien alumbrados locales. Uno de ellos reproduce la pieza que el Maestro ocupara en el "Hôtel Milan", con los mismos muebles y prendas de vestir hallados en ella; en los otros tres, se admiran cuadros, placas, medallas, coronas de laurel y de metal, pergaminos, fotografías y bustos de Verdi, un busto de Josefina Strepponi — obra de Gemito — y la espineta de la casucha de Róncole, de la que la futura gloria de Italia arrancó las primeras notas; y muchas otras preciosas reliquias que recuerdan, cronológicamente, la ascensión del artista desde el humilde taburete del órgano de Róncole a la apoteosis de **Falstaff.**

"Ésta, en resumen, es la obra monumental de delicada caridad que la gran alma de Verdi ideó y realizó para aliviar a aquéllos que, por diferentes causas, no pudieron conseguir del arte de los sonidos y del canto la compensación material que les permitiese descansar en la edad avanzada. Ésta es la obra monumental en un rincón de la cual descansan los despojos del gran mago de los sonidos, y que Milán se enorgullece justamente de incluir en el número de sus más gloriosos monumentos; conservando siempre más viva en el tiempo, con su propio agradecimiento, la gloria radiosa del Maestro.

———— **o. b.**

(*) La suntuosidad de la Cripta se debe al postrer homenaje de una ferviente admiradora del Maestro, la soprano Teresa Stolz, gran intérprete de las óperas verdianas, especialmente de la **Forza del Destino, Don Carlos** y **Aida**, y que tuvo relaciones íntimas con el músico, basadas en algo más que en una profunda veneración artística.

(**) La Capilla fué erigida en atención a un piadoso deseo de la esposa de Verdi. Allí, todos los años, el 27 de Enero, aniversario de la muerte del Maestro, se oficia una Misa de sufragio, a la que asisten unos pocos invitados a más de los asilados de la **Casa de descanso.**

**

(5) GIÁ DAL XXV APRILE MDCCCLXVII
SOLENNEMENTE ACCLAMATO CITTADINO GENOVESE
QUI VENNE IL XXIX MARZO DEL MDCCCLXXVII
A SECONDA DIMORA
GIUSEPPE VERDI
QUI VISSE IN GAGLIARDA VECCHIEZZA OPEROSO
GLORIA NUOVA CONSERTA ALLE ANTICHE
ONDE TAL SEDE VA FAMOSA NEL MONDO
RIVERENTE AL PRINCIPE DELLE ITALICHE ARMONIE
POSE GENOVA SUA IL MODESTO RICORDO
MDCCCCI

(6) En el testamento de Verdi, a más de las sumas destinadas a la **Casa de descanso**, figuran otros muchos legados de importancia. El Maestro no se ha olvidado de nadie, ni de sus propios sirvientes.

Las principales mandas son: al Hospital de Villanova (fundado por el mismo Verdi, con plaza para 60 enfermos) 30.000 liras de renta anual. — Al Jardín de Infantes de Génova, 20.000. — Idem de Busseto, 10.000. — Idem de Cortemaggiore, 10.000. — Hospital de Busseto, 2.000 liras de renta anual. — 2 Becas de 70 liras mensuales para jóvenes que quisieran dedicarse a las ciencias agrarias. — 1.500 liras para los pobres de Roncole y 1.000 para los de Sant'Agata, a distribuírse al día siguiente de su muerte, etc.

* *

(7) Entre los manuscritos quemados habría probablemente casi todas las composiciones juveniles que Verdi escribiera para la banda y la orquesta de Busseto. Esas composiciones habían sido, en diversas circunstancias, retiradas de la Municipalidad del pueblo por el mismo autor.

Otros trozos que Verdi había guardado desde muchos años y que debían de hallarse encerrados en los cajones, eran los **Coros** de las tragedias del Manzoni, a 3 voces, y el **Cinque Maggio**, a una voz sola.

XXIII

Verdi y la música sagrada

Después que el Papa León XIII hubo promulgado la **Reforma de la música sagrada**, las querellas habidas entre las diferentes escuelas y las tendencias concernientes a ese género de música, fueron aumentando de tal manera que se llegó a perder la serenidad indispensable para poder emitir opiniones o juicios con la debida objetividad.

No es nuestra intención penetrar en ese laberinto con el propósito de aportar nuevas luces a cuánto se ha escrito o se ha dicho. Es un problema, ése, por demás difícil de resolver, pues cada uno — hablando siempre en nombre de la objetividad — no hace más que emitir juicios subjetivos; y creyendo juzgar con toda impersonalidad, ve en cambio el problema a través del prisma de su propio temperamento, pronunciándose en pro o en contra de las teorías con la mayor buena fe, pero sin darse cuenta de que su juicio no responde sino a su modo particular de sentir.

Válganos este exordio para justificar lo que a continuación iremos exponiendo: cuyo único fin es el de indagar la verdad que pueda haber en las acusaciones hechas por algunos críticos a la música sagrada de Verdi, a la que tachan de

profana, o lo que es lo mismo, de escaso carácter religioso.

Ante todo será necesario saber qué se entiende por música sagrada.

Hay estetas que sostienen que la música religiosa ha de limitarse a la exégesis del elemento "narrativo". Ellos desearían que dicha música se informara al espíritu puramente eclesiástico, entendiendo por tal la liturgia escolástica fundada por S. Ambrosio y San Gregorio. No habría por qué agregar que los que piensan de ese modo son los que reducen también el arte a una intransigente y muy limitada combinación de dogmas.

Otros opinan que la música religiosa ha de ilustrar el elemento "descriptivo" de los textos sagrados; lo que significa poner de relieve todo lo que en ellos se refiere a hechos e imágenes.

Los hay también que interpretan la música sagrada por el elemento "humano" que contiene: ésos dan la preferencia a las pasiones y a los sentimientos propios del hombre, que coinciden con el antropomorfismo más o menos evidente de la Divinidad.

Por último — para que el elenco resulte completo — mencionaremos también a aquéllos que, sin atribuir mayor importancia a uno que a otro elemento de la obra musical, los ilustran indiferentemente conforme se presenten y según la propia capacidad de percepción.

En esta última categoría de compositores, parécenos no equivocarnos si incluimos también a José Verdi.

La música sagrada — a nuestro entender — como todo otro género de música, ha de ser considerada en sus dos aspectos: el formal y el substancial o espiritual. Refiriéndonos a la forma, podríamos preguntarnos: — ¿Existe un modelo "único" para la música sagrada? — No, no existe. Ni puede existir. Porque siendo la forma un simple medio de expresión, el cual se ha transformado un sinnúmero de veces al través de la historia del arte, no es lógico fijar como definitivo uno de sus múltiples aspectos. Sabemos perfectamente que la forma no es más que el resultado del empleo de los medios de que dispone el artista para la exteriorización de su idea; logrando con mayor o menor perfección el fin de la belleza y la verdad, según el empleo más o menos acertado que de ellos haga. En efecto, los estilos y las escuelas cambian de forma continuamente, pero las obras artísticas sobreviven a las reglas según las cuales han sido ejecutadas.

si el artista ha sabido dar forma al "contenido" de las mismas.

Ahora bien: volviendo a la música sagrada, la forma necesaria para la exteriorización de la misma, no puede de ninguna manera amoldarse a un modelo único, por la sencilla razón de que el autor emplea los medios que mejor corresponden a su modo especial de sentir y de concebir.

Si nosotros, por un momento, dejamos a un lado la música para buscar un paralelismo en la pintura, la pregunta que nos hemos hecho más atrás: — ¿Cuál es el verdadero arte sagrado? — no obtiene tampoco ninguna contestación terminante. El arte lo hallamos a menudo, y grande, pero tanto la forma como el contenido los vemos también cambiar a cada momento. ¿Es arte sagrado el que se observa en las pinturas de los primeros tiempos del cristianismo, arte — dicho sea de paso — bastante rudimental y grotesco? ¿Es arte sagrado — en el sentido absoluto que algunos quieren atribuir a la palabra — el que se manifiesta en las telas de los prerrafaelitas, con su concepto sombrío de la Divinidad que convierte al ser humano en asceta o flagelante? ¿O será quizá el que — despojado de lo mucho pagano que contiene — se afirmara luminosamente durante el Renacimiento, con su conjunto de Vírgenes sensuales o de Cristos y mártires manando sangre de las heridas abiertas, y reflejando el anonadamiento del alma humana ante el terror a la muerte? ¿O lo hallaremos, por fin, en las obras contemporáneas, en las que la más exquisita sensibilidad (por no llamarla sensualidad) parece fusionarse con el panteísmo?

Lo cierto es que cada época se ha hecho de la Divinidad un concepto a su modo, tratando de penetrar el misterio valiéndose de su grado de evolución moral y material.

Nada más lógico, pues, que el arte musical sagrado haya sufrido los mismos fenómenos; lo que trae como consecuencia que es absurdo creer en un código estético cuya letra y cuyo espíritu tengan que ser absolutos e inmutables. Por eso vemos que en las antiguas músicas sagradas de Palestrina, Marcello, Leo, Carissimi, etc., se refleja espléndidamente el espíritu de la época, cuando el arte musical habíase recluído en los claustros, formando una cosa sola con la oración. Mucho más tarde, Haydn, Mozart y Cherubini, a pesar de sus obras geniales, no pueden despojarse del todo del carácter del siglo en que viven, que es el de las gavotas y los minués; notándose en su música sacra un ligero perfume de

mundanidad. Ni Beethoven, en su **Misa en re**, o Berlioz en el **Requiem** pueden abstraerse de sus respectivos temperamentos: clásico el del primero y rebelde el del segundo; y tratan a la Divinidad como de potencia a potencia, imponiéndose a veces. Pergolese infunde en su **Stabat** la exuberancia de su juventud sentimental; Rossini, también en un **Stabat** y algo menos en la **Petite Messe,** no se preocupa mayormente de contener su ingénita sensualidad. Todos los grandes maestros de escuela italiana de la primera mitad del siglo XIX no pueden olvidar que son en primer término operistas y en segundo cultores del romanticismo, por cuyo motivo, tanto Pacini, como Donizetti o Mercadante siembran en sus composiciones sagradas las mismas inspiraciones que hubiéranles podido servir para el melodrama. Pues aquéllos eran los tiempos en que los motivos de ópera se tocaban también en las iglesias.

Algo parecido (aunque en menor escala) ocurre con las composiciones de Gounod; si bien la fina intuición y la exquisitez de ese artista le evita casi siempre incurrir en los graves contrasentidos entre la letra sagrada y su correspondiente música, que se advierten a menudo en las obras de otros compositores de su época.

Verdi, a su vez, en el **Requiem,** permanece el músico melodramático por excelencia, es decir, el compositor que — sin olvidar la seriedad que se requiere para la ilustración de una obra de tal naturaleza y apartándose lo menos posible de la religiosidad del argumento — trata el tema, no con la unción mística de una simple narración, sino como una obra de acción en la cual las pasiones y los sentimientos se expresan con sus más profundos acentos.

En realidad, los dos sentimientos que sobresalen en el **Requiem** son: el terror a la muerte y la suprema esperanza de la gracia futura. Lo demás — hasta el horror al deicidio — pasa en segunda línea. Esos sentimientos se manifiestan en una forma diferente de la que se ha valido la iglesia en su música del pasado. No son ya las voces de una humanidad que se siente infinitamente pequeña frente a la fuerza exterior que la domina, y que se anula ante la potencia de la Divinidad; sino las que corresponden al concepto más elevado y más digno — estaríamos por decir: más moderno — que la criatura tiene hoy de su propia esencia: el de ser una parte del todo que lleva a Dios en sí misma.

Veinticinco años más tarde, con los **Trozos Sagrados,** de

la misma manera que en ese lapso de tiempo el hombre ha tenido necesariamente que modificarse, también se transforma el artista. La máxima: "Volvamos a lo antiguo" no ha sido pronunciada en vano. En la nueva música sagrada escrita por Verdi, no hallaremos tampoco esta vez al compositor que observa rigurosamente la gramática musical de tal o cual escuela; pero el espíritu de su arte se inspira evidentemente en el de las grandes composiciones del siglo XVI, vestido — por otra parte — con los más modernos y perfeccionados recursos técnicos.

Lo que más diferencia estas últimas composiciones de la **Misa de Requiem** — a más del estilo — es la muy diferente intención del artista, que infunde a su obra un carácter universal. Si en la estructura del **Requiem** podríamos sin mucha dificultad advertir la personalidad del músico, que se exterioriza casi siempre de un modo "individual", como si se tratara de una sola voz que se dirigiera a su Creador, en los **Trozos,** en vez, el espíritu que los vivifica podría llamarse "colectivo". El hecho de que Verdi ha escrito el **Stabat** y el **Te Deum** para el coro solamente, excluyendo a los solistas, comprobaría nuestra aserción.

Una vez hecha la rápida ilustración que antecede, pasemos a analizar las composiciones sagradas por separado.

Messa da Requiem

(1874)

La composición se inicia con un movimiento susurrado de los arcos, que entona inmediatamente con el carácter de la obra. Este colorido se advierte más en el primer trozo (que comprende el **Introito** y el **Kyrie)** que en cualquiera de los demás que componen la **Misa.**

En el **Requiem** a 4 partes (soprano, m-soprano, tenor, bajo y **coro)** y en el **Te decet hymnus** que le sigue, las voces se fusionan con suma belleza y pericia. Bien puede decirse que la solemne imploración traduce con insuperable eficacia el estupor que se apodera de las almas ante la misteriosa majestad de la muerte.

A continuación, en el **Kyrie,** el canto de los 4 solistas se alterna con un instrumental de los más delicados, resultando un conjunto de encantador efecto. Lo que merece ser advertido en este trozo es que no siempre la invocación se dirige a la clemencia divina con la humildad que se requeri-

ría, sino que, a veces, una voz o un grupo de ellas la lanzan al cielo casi como una imposición. Esto comprueba lo que dijimos anteriormente a propósito de las diferentes maneras de concebir la esencia del ser humano y la de su Creador.

Una de las páginas más maravillosas dictadas por el genio es, sin duda, la que corresponde al **Dies iræ** que se oye ahora. Hay aquí la fuerza irresistible que se desprende del famoso afresco **El juicio final** de Miguel Angel, tanto en la terribilidad del ademán inexorable del Cristo, como en la mirada loca de terror del condenado asido por el demonio. Claro está que no hay que buscar en esta música nada litúrgico o hierático; pero la concepción artística — desde el doble punto de vista objetivo y humano — se nos presenta de líneas imponentes. La visión de la divinidad que juzga a las almas en el día de la resurrección y el pavor de éstas frente a la sagrada ira del Redentor, al cual suplican que las salve de la muerte eterna, ha inspirado a Verdi una de las páginas más profundamente sentidas que nunca escribiera.

El **coro: Dies iræ** está llevado sobre un movimiento vertiginoso que infunde terror, y la frase que se refiere a la cólera divina, apenas susurrada, vuelve a oírse de vez en cuando a lo largo de la composición, como un recuerdo o una amonestación.

En el **Tuba mirum,** confiado también al **coro,** las primeras palabras revelan el estupor de las almas al despertarse de su largo sueño; pero he aquí que empiezan a oírse las trompas del juicio, cuyas notas, poco a poco, van formando un verdadero concertante. El efecto que resulta es de una sonoridad terrible, que hiela la sangre. Los toques se oyen ora a lo lejos, ora cercanos, hasta que se unen siguiendo un electrizante **crescendo** que termina en un acorde truncado. Este punto, por analogía musical, nos recuerda una escena del II acto de **Roberto el diablo** de Meyerbeer.

La inspiración no decae ni en el **Liber scriptus** (m.-soprano y **coro),** en el **Quid sum miser** (soprano, m-soprano y tenor), ni en el **Rex tremendæ** (cuarteto y **coro)** en los que la belleza melódica se une a una sabia y variada orquestación.

El suavísimo **dúo** de soprano y m-soprano: **Recordare Jesu pie** encierra una punzante melodía que se eleva sobre armonías exquisitas. Son voces conmovedoras que imploran.

Sigue un **solo** de bajo: **Confutatis maledictis** en que el temperamento dramático del autor vuelve a manifestarse, y

el **Ingemisco** para tenor.

Los acordes largos y llorosos que se oyen ahora, preceden a las voces del **Lacrymosa (cuarteto y coro)**; imploración dolorosa y humilde, si bien insistente en algunos puntos, como si las almas no pudieran de ninguna manera resignarse a la negación del supremo perdón.

En el Ofertorio: **Domine Jesu,** para 4 voces (soprano, m.-soprano, tenor y bajo) se admira la propiedad del estilo litúrgico que lo informa. Las bellezas contenidas en este trozo son muchas y de primera magnitud, sobresaliendo entre todas la melancólica frase de tenor: **Hostias et preces.** La única objeción que podría hacérsele sería que no era necesario para conseguir el efecto (logrado ya completamente por la belleza intrínseca de la melodía) hacerla terminar con una **cadenza.**

La **doble fuga** del **Sanctus,** con su conjunto de voces que se entrelazan y se subsiguen con rapidez, lleva en sí un carácter de festividad que, probablemente, no es del todo místico. No obstante, la impresión producida en el ánimo del oyente responde muy bien al regocijo que parece extenderse al universo entero con las loas que cruzan sus espacios. Hablando de este trozo no hay que olvidar, además, el alto mérito técnico que tiene, ya sea por la labor contrapuntística, como por las **escalas cromáticas** de peregrina belleza que en él se oyen.

Si el **Sanctus** es un trozo notable, el que le sigue, correspondiente al versículo **Agnus Dei** (soprano y m-soprano), puede llamarse sublime por su estupenda concepción y pureza, que alcanza a esferas verdaderamente celestiales. Su colorido es ligeramente gregoriano. Las dos voces femeninas se oyen, al principio, a **unísono**; luego, también a **unísono,** entra el **coro,** y el canto pasa alternativamente de este último a los solistas, desarrollándose con calma y suavidad a lo largo de una línea que participa de la melodía y de la melopeya. Lo único que quizá no hubiera sido indispensable es la **volata** final.

También en el **Lux æterna** (m.-soprano, tenor y bajo) hay bellezas de importancia, tanto en la frase que empieza con iguales palabras, como en el ligero acompañamiento orquestal. Pero lo que hace nuevamente pensar en el genio es el **final** de la **Misa**: el **Libera me,** que Verdi compusiera ya en 1868 para la misa fúnebre dedicada a Joaquín Rossini. La estupenda peroración sintetiza magistralmente el móvil del oficio sagrado, es decir, la suprema invocación a la misericordia

divina para que acoja en su seno al alma juzgada. El **Libera me** se compone de una **fuga** de gran valor técnico, de la que se destaca, o mejor, en la que se amalgama un hermoso **solo** de soprano. Estaría demás decir que tanto las combinaciones orquestales como las vocales son de las más sugestivas y novedosas. Bástenos llamar la atención sobre la conclusión del trozo, cuando la soprano salmodia la letra del versículo sobre un **do** bajo, haciendo otro tanto, después de ella, el **coro.** De esa manera, sumisamente, con una última recomendación a la misericordia divina, termina la composición sagrada.

Pater Noster y Ave Maria
(1880)

Trozos Sagrados:
Ave Maria — Stabat Mater — Te Deum — Laudi alla Vergine
(1898)

El **Pater Noster** y el **Ave Maria** fueron ejecutados por primera vez en un concierto dado por la Sociedad Orquestal de la "Scala" de Milán, el 18 de Abril de 1880.

Verdi escribió la música de estas dos hermosas composiciones sobre texto dantesco.

El estilo del **Pater Noster**, por lo castigado y severo, podría llamarse clásico; y el canto del mismo, confiado al **coro** a 5 partes (2 sopranos, contralto, tenor y bajo) lleva la pureza melódica que se advierte en las últimas composiciones teatrales del maestro.

Igual pureza melódica se halla también en el otro trozo, el **Ave María**, para una sola voz de soprano con acompañamiento de arcos, si bien las líneas del canto llevan más suavidad, como se aviene al espíritu de la sacra Salutación.

* *

Los cuatro **Trozos Sagrados** aparecidos a los 18 años de los que acabamos de mencionar, se componen de: un **Ave María,** un **Stabat Mater,** un **Te Deum** y las **Laudi alla Vergine.**

El **Ave María** es un pequeño **coro** a 4 voces blancas, sobre una **escala enigmática** que se desarrolla a lo largo de un movimiento **ascendente** y **descendente** y que oscila entre los

dos modos **mayor** y **menor.** La dulcísima idea melódica que lo informa está tratada, además, con mucha pericia técnica.

* *

En el **Stabat Mater** para **coro** a 4 partes y orquesta, la inspiración del autor se sublima elevándose a esferas verdaderamente paradisíacas. El sacrificio de la Virgen María parece resumir el entero dolor humano y purificarlo en un crisol sagrado. En este **Stabat** (más en carácter que el genial de Rossini) se pasa continuamente de una joya melódica a una sorpresa armónica, de una belleza instrumental a una profunda interpretación exegético-musical. Los diversos fragmentos, aun amalgamándose en una envidiable "unidad", se destacan unos de otros gracias a su colorido característico. Llamaremos la atención del lector sobre los siguientes: al principio, los acordes de **quinta** de los arcos, fagotes y cornos; el pasaje del **Quæ mœrebat;** la punzante melodía del **Qui est Homo;** los toques de las trompas y el diseño de los cornos en el **Pro peccatis;** la dolorosa y pura invocación **Eja Mater fons amoris,** y el lúgubre **Quando corpus morietur,** sobre los acordes de los cornos y demás instrumentos de cobre, pasando poco a poco del terror a la muerte a la luz del paraíso, con un canto que es todo una expansión del ánimo: **Fac ut anima donetur, Paradisi gloria.** Todas las voces invocan la suprema dicha del paraíso y lo hacen con un canto de una pureza enagenadora, que sigue un **crescendo** al mismo tiempo que la orquesta, sobre una progresión ascendente de los violines y arpas, parece elevar la plegaria a las alturas. Luego el movimiento decrece, destacándose un arpegio que es una verdadera maravilla y que nos trae a la memoria otro análogo, aunque empleado en una situación muy diferente: el que se oye al final del **dúo** de amor del I acto de **Otello.**

* *

El **Himno ambrosiano,** o lo que es lo mismo, el **Te Deum,** a **doble coro** a 4 partes y orquesta, no tendrá la divina suavidad del **Stabat,** pero en cambio le aventaja en imponencia y como organismo artístico. Es digno de nota, antes que nada, el empleo que en él se hace del **coro,** empleado no como una parte de la composición sino como el todo.

El trozo se abre con un tema litúrgico de amplias y severas líneas que, luego de una serie de hermosos acordes que pasan de uno a otro **coro,** prepara el **Sanctus,** en que las voces se contestan recíprocamente. Tanto en las voces como en la orquesta, domina una sonoridad festiva que describe muy bien el goce que se extiende en las esferas. Aquí se oye un

hermosísimo tema que informa, puede decirse, a toda la composición y que pasa a través de múltiples movimientos y coloridos vocales y orquestales de los más peregrinos.

En el **Tu Rex gloriæ Christe,** un espléndido **unísono** se enlaza con un contrapunto muy hábil; pero lo que más llama la atención por su profunda genialidad es el final: **In te, Domine, speravi,** en el que se oye un toque de corneta que apoya una sola voz de soprano, elevándola al cielo como si la esperanza le diera alas para volar.

* *

Las **Laudi alla Vergine,** de género cromático, están confiadas a 4 voces femeninas que cantan las loas a la Virgen María que se leen en el Canto XXXIII del **Paraíso** dantesco.

La inspiración, que es de una celestial suavidad, se equivale a la que iluminó la sublime visión del Poeta; y por lo que a Verdi se refiere, la dulcísima expansión musical viene a ser como su canto del cisne.

XXIV

El hombre

Con la reseña de las últimas composiciones verdianas, después de haber hablado de los postreros días del maestro y de su fallecimiento, debería de terminar la obra que nos hemos propuesto escribir.

La personalidad de Verdi, tanto la humana como la artística, parécenos haber salido bastante iluminada a través de las muchas páginas que forman el tomo; no obstante, para que la psicología del biografado adquiera contornos más precisos, trataremos de ilustrarla aún más, penetrando hasta donde nos sea posible en su intimidad.

Lo que ha hecho de José Verdi a uno de los hombres más representativos de su patria y de la entera humanidad, ha sido el haber personificado lo que se llama "un verdadero carácter", ya sea bajo el aspecto humano como el artístico. Es muy raro encontrar, hasta en los hombres más célebres, esta doble característica tan perfectamente fusionada: de ahí se infiere la veneración que los públicos dispensaron no sola-

mente al artista, sino también, y en igual proporción, al hombre.

En la personalidad verdiana, las cualidades sobresalientes podrían resumirse en cuatro: sinceridad, bondad, modestia y patriotismo.

La sinceridad la hallamos en todos los actos del maestro, desde los años de su adolescencia hasta los de su más avanzada senectud. Podríamos también agregar que la sinceridad a la que hacemos referencia, se manifiesta no solamente en lo que representa elevación moral o artística, sino también en los defectos del carácter. En el fondo, el modo de ser hosco de Verdi, no ha sido otra cosa sino la franca exteriorización de su manera de sentir, sincera hasta la rudeza, que no le consentía transar ni consigo mismo ni con los demás. Verdi no ha conocido lo que comunmente se llama adaptación, oportunismo o transacción. Su conducta ha sido rectilínea, ajustándose siempre a reglas que difícilmente le harían equivocar el derrotero.

Aborrecía en sumo grado las loas y los honores, porque — justo es reconocerlo — la mayor parte de las veces no son más que manifestaciones mundanas basadas en la insinceridad y en la mediocridad: ambas cosas de las que el espíritu superior de Verdi rehuyó como de una peste durante toda la vida.

Se ha dicho tanto del carácter huraño del maestro, que casi casi hubiérasele podido creer duro de sentimientos, cuando, en realidad, ha sido todo lo contrario. Huraño sí, por temperamento, pues opinaba (con razón) que la mayoría de los hombres son, en sus relaciones con sus semejantes, insinceros y bajamente interesados; pero la hurañía dejaba de ser aún en la apariencia, ante la convicción de hallarse frente a personas o a manifestaciones realmente sinceras. Entonces, la bondad de su ánimo le impulsaba a las más nobles acciones y a las más estrechas amistades: ni tampoco le repugnaba la alabanza proferida por labios temblorosos que revelaran la honradez de la conciencia. De lo primero tenemos la prueba en las muchas cartas escritas a sus amigos: pocos pero fieles y escogidos, que representaban a otras tantas personalidades, y con los cuales tuvo un ininterrumpido carteo que duró hasta la muerte de cada uno de ellos.

De lo segundo, tenemos también la demostración en el homenaje, a veces delirante, de los públicos hacia él: homenaje que aceptaba sin repugnancia, toda vez que lo juzgara una espontánea y sincera manifestación de entusiasmo.

Del mismo modo, pues, que Verdi aceptaba como merecidos el aplauso y la admiración cuando le parecían brotados de la sinceridad, aborrecía de todo lo que fuera convencional, hipócrita o sencillamente mundano. Su vida fué un continuo esquivar esas tres plagas que le perseguían por doquiera: conservando las sencillas costumbres que heredara de la vida patriarcal e íntimamente ligada a la naturaleza de su pueblo natal.

Honores y loas, entusiastas tributaciones de muchedumbres, ofrendas de soberanos y potentados, no influyeron sobre su innata y honrada sencillez, haciéndole perder la noción de la medida con la embriaguez del incienso.

Para Verdi era cosa naturalísima escribir el IV acto de **Aida** e ir luego a una feria rural para la compra de ovinos o equinos, olvidando por completo la música; ser presentado por un soberano a un mundo de adoradores y al día siguiente, en un mercado, elegir personalmente una fresca ensalada que él mismo se llevaría a su casa: escribir en papel de estraza — por no tener otro a la mano — el borrador del I acto de **Otello** y recibir luego solemnemente una corona de oro...

Fácil es, por consiguiente, concebir como ni siquiera le rozara el defecto de la auto-exaltación o, lo que es lo mismo, del reclamo personal: defecto del que desgraciadamente ha adolecido más de un músico ilustre.

Cuando estaba por estrenarse **Aida** en el Cairo, fueron hechas insistentes instancias a Verdi para que fuera a aquella ciudad a dirigir personalmente la ópera. El músico no solamente no aceptó, sino que pareciéndole ver en la propuesta como una invitación a exhibirse, se malhumoró bastante.

Al crítico Felipe Filippi que tenía que ir al Cairo para asistir al estreno y luego mandar crónicas a **La Perseveranza**, Verdi escribía: "... ¿Usted al Cairo? Ésta es una de las más " poderosas "réclames" que hubieran podido imaginarse para " **Aida.** A mí, me parece que ya no se trata de arte, sino de " un oficio, una diversión, una cacería, una cosa cualquiera " que se quiere atrapar y a la cual quiere darse, si no el éxi- " to, ¡por lo menos la notoriedad a cualquier costa! ¡La im- " presión que me produce todo esto es la del disgusto y la " humillación!

"Yo recuerdo siempre con alegría mis primeros años, en " los cuales, casi sin amigos, sin que nadie hablara de mí, sin " prevenciones ni influencias de ninguna especie, me presen-

" taba con mis óperas al público, para que éste me "fusilara", " y muy feliz si podía despertar algún interés favorable. Aho- " ra, ¡cuánto aparato por una ópera!! Periodistas, artistas, " coristas, directores, profesores, etc., etc., todos tienen que " llevar su piedra al edificio de la **réclame** y formar de ese " modo un marco de pequeñas miserias que no añaden nada " al mérito de una obra, antes bien, disminuyen su valor real " (si es que lo tiene). Esto es deplorable... ¡profundamente " deplorable!!..."

Algo parecido escribió al maestro Carlos Pedrotti, que en el "Regio" de Turín dirigiera con gran éxito la ópera **Aida.** Una comisión teatral, en nombre de la ciudad, pensó invitar a Verdi para que asistiera a una ejecución de su ópera. Habiendo llegado esa voz a oídos de Verdi, éste escribió al citado maestro: "Usted comprenderá, mi querido maestro, que " yo puedo y aun debo presentarme al público cuando asumo " la responsabilidad de mis óperas: pero éste no es el caso. " ¿Qué iría a hacer a Turín? Quizá con el objeto de exhibir- " me, de hacerme "claqueur"? No: nunca he tenido tal cos- " tumbre, ¡ni al principio de mi carrera! Figúrese usted si " quiero y puedo hacerlo ahora!"

Por igual motivo, no polemizó nunca con sus detractores artísticos, limitándose — de vez en cuando — a desahogarse con pocas líneas escritas a sus amigos íntimos; y tampoco se preocupó nunca de lo que pudiera decir la crítica que él reputaba — en general — malévola e ignorante.

A un redactor de un diario napolitano que antes del estreno de **Luisa Miller** fué a hacerle comprender que dependía de una compensación que publicara una crónica favorable u otra desfavorable (¡que ya tenía escritas de antemano!) Verdi contestó con desprecio; — Publique usted la que más le plazca — Y lo despidió.

A otra persona que le preguntaba con cierto aire doctoral porque en la ópera **Aida** había empleado tantas **quintas,** contestó secamente: — Porque así se me dió la gana.

En varias oportunidades se habló también de que el músico se hallaba ocupado en escribir sus memorias, lo que era absolutamente falso. Al Prof. Pizzi, que en 1889 lo interrogó al respecto, contestó: "De lo que he hecho yo, no vale la pena que se hable. Además, no apruebo eso de escribir de sus propias cosas".

La sinceridad ha sido, pues, una de las cualidades descollantes de su carácter, y con ella se relacionó la sinceridad artística de sus obras. Si ha habido un artista enamorado de

la belleza libre de todo convencionalismo de escuelas y de dogmas, ese artista ha sido precisamente Verdi.

El lector recordará lo que escribía a Francisco Florimo, en 1871, a propósito de su modo de concebir la educación musical que debería darse a los jóvenes. En 1875, a su amigo Arrivabene, escribía también: "...Quién quiere ser melódi-" co a lo Bellini, quién armonista a lo Meyerbeer. Yo no qui-" siera ni lo uno ni lo otro. Quisiera que cuando el joven se" pone a escribir, no pensara nunca en ser melodista, ni ar-" monista, ni realista, ni idealista, ni futurista, ni todos los" demonios que se lleven esas pedanterías. La melodía y la" armonía no tienen que ser más que medios en manos del" artista para que componga música; y si llegará un día en" que no se hable ya más ni de melodía, ni de armonía, ni" de escuelas alemanas, italianas, ni de pasado, ni de porve-" nir, etc., etc., entonces quizá empezaría el verdadero reina-" do del arte.

" Otro mal de la época es que todas las obras de estos" días son fruto del **miedo.** Nadie escribe libremente, y cuan-" do estos jóvenes se ponen a escribir, ¡el pensamiento que" los domina es el de no chocar al público y cautivarse la" simpatía de los críticos!"

Siempre al amigo Arrivabene, en una carta del año 1876, escribió: "...Cuando los jóvenes se habrán convencido de" que no hay que buscar la **luz** ni en Mendelsshon, ni en Cho-" pin, ni en Gounod, entonces quizá hallarán lo que buscan..."

Enemigo declarado de cualquier dogmatismo en arte, emitía el siguiente juicio: "...En cuestión de opiniones mu-" sicales, no hay que ser intransigentes. Yo, de mi parte, soy" tolerantísimo. Admito a los melodistas, a los armonistas, a" los... fastidiosos y a los que quieren a toda costa fasti-" diarse por el **bon ton**; admito el pasado, el presente y tam-" bién admitiría el futuro si lo conociera y lo hallara bueno." En una palabra: melodía, armonía, declamación, canto flo-" rido, efectos de orquesta, color local (palabra que tanto se" usa y que, la mayoría de las veces, no sirve más que para" disimular la nulidad del pensamiento) no son sino medios." Haced con estos medios buena música, y yo admitiré todo y" todos los géneros..."

Mas la opinión verdaderamente notable emitida por Verdi referente a la música, y que sintetiza toda la sinceridad de su juicio en los tiempos en que parecía haberse perdido la noción clara del arte, es la que transcribimos ahora: "...Por

"lo demás, yo no discuto: no sé nada, no quiero saber nada.
"Lo que sé, es que si entre nosotros nacerá el hombre del
"**Ars Nova**, renegará muchas cosas del pasado y despreciará
"las presumidas utopías del presente, el cual no hace más
"que substituir con defectos y convencionalismos nuevos los
"defectos y convencionalismos de un tiempo, cubriendo con
"una veste barroca la nulidad del pensamiento".

Verdi era muy escéptico respecto a los juicios que los músicos célebres han emitido de sus colegas igualmente célebres. Y a la verdad, — si queremos ser justos — hemos de reconocer que tenía razón, pues la opinión que cada músico se ha formado de los demás ha sido por lo general denigrante y tan en contraste con la del público, que de ninguna manera podría servir de base para un juicio objetivo. Tal escepticismo influyó en su ánimo, en el sentido de que, o por temor de equivocarse o porque le repugnara hacerlo, muy pocas veces emitió juicios sobre los demás músicos. No obstante, la sinceridad de su carácter, exento de cualquier envidia o baja emulación, le permitió en unas pocas ocasiones exponer lo que pensaba de los grandes músicos contemporáneos.

De los maestros italianos — prescindiendo de los antiguos, de los cuales adoraba a Palestrina y veneraba a Cimarosa — el que gozó de su mayor admiración fué Rossini. Si bien ese genial compositor no siempre le retribuyó la desinteresada simpatía que él le profesara, Verdi lo conceptuó siempre como un sol del arte. Nárrase que una vez, hallándose el maestro visitando el cementerio de Staglieno (Génova) en compañía de unos amigos, se parase frente a un monumento fúnebre que reproducía a una mujer llorando, con una lira a los pies.

—Y esto: ¿qué es? — preguntó Verdi a uno de los acompañantes.

—Es la tumba del músico *. La estatua representa el arte que llora sobre la lira quebrada.

—¡Pero ésta es una exageración! — exclamó contrariado Verdi — ¿Qué es lo que se quebrará, entonces, cuando fallezca Rossini?!

De su antecesor Bellini, admiraba la suave inspiración y más que nada la ingenua espontaneidad de su composición, si bien el carácter del músico catanés fuera eminentemente idílico y no dramático como el de él.

Donizetti, por su talento proteiforme, gozaba también de su mayor aprecio. Otro tanto dígase del compositor Meyer-

beer, aunque hablando de él, Verdi solía decir, riéndose, que "era un gran banquero y quería ganar dinero. Se interesaba " también muchísimo por las alabanzas, haciendo de todo pa- " ra obtenerlas. Se abonaba a muchos diarios, y si alguno de " ellos estaba por quebrar, le facilitaba dinero de su bol- " sillo o se volvía accionista, acaparándose de esa manera " sus loas".

Los fecundísimos maestros Pacini y Petrella, quienes escribieron un sinnúmero de óperas, fueron juzgados por Verdi más bien como talentosos improvisadores que como operistas conscientes. Aunque en ellos abundaba sobremanera la vena melódica, el empleo que de la misma hicieron en sus obras, no correspondió casi nunca a la oportunidad y a la razón dramática. De ahí que las óperas de esos maestros no sobrevivan a sus autores.

En cuanto a los músicos Gomes y Marchetti, autor el primero de **Guarany** y el segundo de **Ruy Blas**, el juicio de Verdi respecto de los mismos fué muy halagüeño. Puede decirse que en ambos, el glorioso maestro se viera reflejado casi como en un espejo, pues tanto el uno como el otro se inspiraron en sus obras. Gomes sabía que Verdi le había presagiado un gran porvenir, y cuando su talento fué decayendo hasta quedar reducido casi a la nada, fué presa de un hondo desconsuelo. — Lo único que siento — solía decir — ¡es que la profecía de Verdi no se haya cumplido!

Tampoco Marchetti aumentó la propia celebridad con las óperas que siguieron al **Ruy Blas**. De manera que, la opinión que dió Verdi después de haber oído el **Gustavo Wasa** reviste gran importancia por la exacta observación: "...Me alegro " del éxito, pero desearía que se ampliara. Veo que entre mu- " chas bellezas hay también algo difuso. Lo largo aburre, y " nada puede resistir al aburrimiento. Cuando uno tiene la " desgracia de ser maestro de música, debe tener un valor he- " roico, que es el de cortar aun lo que es bueno..."

El músico, cuyos grandes méritos Verdi apreció en todo lo que valían, no tanto antes como después de la aparición de **Gioconda**, fué Amílcar Ponchielli. Cuando éste falleciera, en 1886, Verdi sintió profundamente la prematura muerte de "un músico tan bueno y talentoso".

De los demás célebres operistas extranjeros, se conoce el juicio referente a dos de los principales: Gounod y Wagner. De Gounod, escribió en 1878: "... Gounod es un gran mú- " sico, un gran talento, que compone el trozo de cámara y el " instrumental de un modo superior y original. Pero no es

"artista de fibra dramática. El mismo **Faust**, aunque bien he-
" cho, en sus manos se ha vuelto pequeño.

"Lo mismo dígase de **Julieta y Romeo** y también de este " **Poliuto**. En suma: hace siempre bien el trozo íntimo, mas " reproduce débilmente la situación y esculpe mal los carac- " teres... No me llames maldiciente: digo sinceramente mi " opinión a un amigo con el cual no quiero tener hipocre- " sías..."

A pesar de lo mucho que se ha escrito definiendo a Verdi como a un émulo de Wagner o viceversa, atribuyéndosele rivalidades artísticas más o menos disimuladas, tal afirmación es inexacta. El temperamento artístico de los dos músicos era en realidad muy diferente y reflejaba el carácter de las dos razas a las que pertenecían, pero—al menos por lo que a Verdi se refiere — el juicio no fué nunca adverso, al contrario. "La mú- " sica de Wagner, por cuanto distante de nuestro modo de " sentir (a excepción de **Lohengrin**) es música que tiene vida, " sangre y nervios; luego, es música que tiene derecho a vi- " vir. Él demostró sentir de un modo excepcional el patrio- " tismo en el arte. Llevó su fetichismo hasta escribir con un " programa de arte preconcebido. Este principio le perjudicó. " Por lo demás, el daño no ha venido de él, sino de sus imi- " tadores".

El compositor Massenet, refinado y amanerado, no podía lógicamente ser muy simpático al fuerte músico italiano, sincero y espontáneo hasta la rudeza. Por lo que, no ha de extrañar que en 1877, este último escribiera desde París a un amigo: "He oído **Roi de Lahore** y **Dora**. ¡Hermosa esta música de Sardou!". En cambio, admiraba la **Ebrea** de Halévy y tenía una simpatía especial por la **Mignon** de Thomas.

Finalmente, para concluir con los juicios verdianos sobre autores y obras, mencionaremos aún a Catalani y Mascagni. Verdi había advertido en el primero la genialidad que fué tronchada por una prematura muerte, y respecto al segundo, después de haber oído **Cavalleria Rusticana**, interrogado por el marqués Monaldi para que emitiera su opinión, exclamó — ¡Es sin duda un momento de hermosa sinceridad!

Mascagni tuvo con Verdi una respetuosa amistad: la que podía existir entre un joven discípulo y un anciano maestro. Y es seguramente debido a esa especie de benevolencia artística que el célebre músico sintiera por el novel compositor, que le hizo decir una vez a Ricordi: — Dígale a Mascagni que

no "haga el Wagner": que Wagner "ha sido hecho".

Verdi se refería a algunas de las óperas que siguieron a la **Cavalleria Rusticana,** en las cuales la fresca espontaneidad del autor se iba perdiendo deplorablemente en la innatural imitación del músico sajón.

* * *

En Verdi, la bondad, que fué grande y verdaderamente generosa, se basó siempre en la máxima bíblica de "que no sepa la derecha lo que hace la izquierda". Bondad hecha de indulgencia hacia todos, y de una secreta dadivosidad desconocida de la mayoría, hasta después del fallecimiento del Maestro.

Aun prescindiendo de la grandiosa obra filantrópica fundada por él en Milán pocos años antes de su muerte, o sea la "Casa de descanso para músicos", a la que legó un importante patrimonio, y de la elocuencia de su testamento, las donaciones hechas a sociedades, hospitales, instituciones y colectas públicas fueron numerosísimas. Lo que nunca se sabrá es la caridad verdaderamente superior por lo humana y amistosa, hecha por Verdi a toda clase de necesitados anónimos que recurrían a él o que él mismo socorriera de su propia iniciativa. Esa legión de beneficiados hubiera podido cantar loas al buen corazón del maestro, si por imposición del mismo, la caridad no hubiera tenido que rodearse de un silencio absoluto.

Ha habido malignos que lo tacharon de avaro, cabalmente porque su generosidad ha obrado en la sombra, sin que la vanidad mundana le quitara el verdadero mérito; pero, como ocurre casi siempre una vez que la persona ha muerto, muchos velos se escurrieron y entonces la verdad se ha presentado en toda su desnudez a los ojos que antes no podían o no querían verla.

Puede decirse que el bien del que gozó Verdi en la vida, se lo debió sola y exclusivamente a su talento y a su actividad, pues de nadie recibió el bien por el bien, sino subordinado a intereses de alguna especie. La única excepción que representa una ayuda desinteresada fué la que recibiera de su bienhechor y futuro suegro Barezzi, a la iniciación de su carrera. Verdi no olvidó nunca el buen corazón de aquel hombre, antes bien, en más de una oportunidad lo recordó con veneración, declarándose con toda sinceridad agradecido a la única persona a quien lo debía todo.

Pero la escasa benevolencia de los hombres, no disminuyó su connatural bondad para con los semejantes; bondad

verdaderamente superior por no exigir el agradecimiento ni la publicidad.

La esposa del maestro decía una vez al amigo Gino Monaldi: "¡Claro está! El (Verdi) no tiene nunca presente las necesidades de nuestro presupuesto, y cuando queremos sacar las cuentas falta siempre una no indiferente suma, de la cual no quiere dar explicaciones. Es toda una serie de legados y actos benéficos, sin calcular el alcance de los mismos".

El pintor Morelli fué un día a decirle que un joven escultor (Vicente Gemito) se encontraba afligidísimo por tocarle el servicio militar y tener que suspender los estudios. Como en aquellos tiempos (se trata de muchos años atrás) uno podía redimirse pagando la cantidad de 1500 liras y poniendo un reemplazante, Verdi entregó inmediatamente dicha suma, diciendo: — Aquí tienen el dinero, pero que no se diga ni parezca que hago una limosna.

Cuando supo que su libretista Piave se hallaba en grandes apuros económicos y además enfermo, en un hospital, corrió en seguida a visitarle y le socorrió generosamente. Luego, no solamente le asignó una pensión vitalicia, sino que depositó una crecida suma para que la hija de su fiel colaborador pudiera cobrarla con los intereses acumulados una vez llegada a mayor de edad.

En 1875, recolectándose fondos para socorrer a las poblaciones de los alrededores del volcán Etna, víctimas de una erupción, Verdi contribuyó con una suma de dinero y aceptó además, de todo corazón, (él, que por lo común era muy contrario) dirigir personalmente, con fines de beneficencia, su **Misa de Requiem.**

También en otra circunstancia análoga, en 1882, tratándose esa vez de las inundaciones del Véneto, aliviaba las miserias ajenas, escribiendo al mismo tiempo a su editor Ricordi una carta que demuestra la profunda honradez de su bondad: "...Leo en el **Corriere:** José Verdi, 300. No, no es así. No quiero un mérito que no tengo. Yo había destinado 200 liras y Josefina (su señora) había agregado 100 más por su cuenta.

Corrijan el error y agreguen otras 100 liras en nombre de Josefina Verdi".

De la fundación y subvención del hospital de Villanova, ya hemos hablado. Recordaremos aún la contribución de diez mil liras para la construcción del teatro de Busseto, que de muy mala gana se resignó a que se le llamara "Verdi" y del cual no quiso absolutamente aceptar un palco que se le ofre-

cía con insistencia. Todos los años, destinaba algunas miles de liras para que se socorriera a los pobres de su provincia; sin que se supiera de quién era la mano caritativa; y al párroco de Busseto remitía a menudo algún dinero para el mismo fin, añadiendo siempre un papelito con estas palabras: — Cuando precise, hable.

* * *

Al hablar de la modestia de Verdi, hay que saberla justipreciar. No se trataba de modestia derivada de insuficiencia o del íntimo reconocimiento de alguna inferioridad, como por lo general ocurre. Nada de eso. Como hombre y como artista, Verdi sabía perfectamente cuál era el lugar que ocupaba, o lo que es lo mismo, tenía la completa conciencia de su valor superior. La modestia que informó los actos de su vida, se debió al haber tenido siempre la mirada fija en un ideal de perfección, que los seres realmente superiores saben que se aleja siempre más a medida que se progresa. La humanidad mediocre no comprende esta verdad: el genio sí. Y es por esto que hallamos en Verdi una gran modestia relacionada con la aspiración de hacer siempre algo mejor, como si el hombre y el artista — caminando hacia una meta que se alejara cada vez más en el tiempo y en el espacio moral y artístico — se dieran cuenta de la pequeñez de su propio yo, convirtiéndola en una lógica modestia.

De la vida sencilla del maestro han hablado ya elocuentemente las costumbres virgilianas, el horror que sintiera por lo mundano y la vida solitaria en la que hallaba un poco de reposo para el cuerpo y el espíritu, que hemos puesto de relieve a medida que se desarrolló su personalidad. Hablaremos ahora de la modestia artística.

Narraba el escritor Gabardo Gabardi que, hallándose en 1900 en los baños de Montecatini, tuvo la suerte de ser presentado al glorioso maestro. Ante su presencia, el literato se sintió muy turbado y empezó la conversación con estas palabras: — ¡Finalmente realizo hoy el sueño de mi vida: conocer a la más pura gloria de Italia!

—¡Pobre gloria! — contestó amargamente Verdi.

A los pocos días, el mismo Gabardi tuvo que ausentarse de la localidad. Habiendo encontrado por la calle al maestro, se paró para saludarle y al mismo tiempo despedirse. Verdi se sacó el sombrero, quedándose unos segundos en esa actitud. — ¡Qué hace maestro! — exclamó Gabardi — La gente está mirando... ¡Cúbrase usted, por Dios! Sino, para restablecer las proporciones, yo tendré que ponerme de rodillas!

Al ingeniero De Amicis, primo del célebre Edmundo, que una noche quería dejarlo para ir a oír el **D. Carlos** que no había visto todavía, Verdi dijo: — ¡Oh! No hay ninguna necesidad de oírlo! — Y como el amigo insistiera en su propósito, tanto más que tenía sumo interés por conocer el famoso "dúo de la amistad", Verdi agregó: — Pues bien, quédese usted. El dúo de la amistad nos lo cantaremos en casa.

La intelectual escritora Catalina Pigorini-Beri, que fué íntima amiga del maestro en sus últimos años, recibió en 1895 una carta en la que, entre otras cosas, el maestro decía: "....Nacido pobre, en una pobre aldea, no he tenido los me-" dios de instruirme para nada: me han puesto bajo las ma-" nos una espineta y al poco tiempo me he puesto a escribir " notas... ¡notas y nada más que notas! He aquí todo. Lo " peor es que ahora, a los 82 años de edad, dudo mucho de " esas notas!... Para mí es un remordimiento y un descon-" suelo!... Menos mal que a los 82 años no queda mucho " tiempo para afligirse!..."

A Verdi le molestaba sobremanera que hablasen de sus óperas en su presencia. La condición "sine qua non" para que una persona pudiera acercársele sin molestarle, era que no se hablase de música y menos de la de él. Una vez que un señor se profesó entusiasta admirador de **Trovatore** y **Traviata**, el autor le interrumpió diciendo: — ¡No hablemos de esas insignificancias! — Y a su editor Ricordi, antes del estreno de **Aida**, aludiendo al género de composición de algunos trozos de la partitura, escribió: "...En fin, lo sé: no seré nunca un "savant" de la música. ¡Lo echaré siempre a perder todo!"

La excesiva modestia en juzgar la propia obra, no significaba, empero, que el compositor no tuviera conciencia de sus méritos. La noche del estreno de **Rigoletto,** dijo al barítono Varesi que "estaba contento de sí mismo y que difícilmente escribiría en lo sucesivo algo mejor". Lo mismo ocurrió después del gran éxito obtenido en Milán por la ópera **Aida,** en 1872, cuando escribió a su amigo Opprandino Arrivabene: "Contigo no quiero simular modestia. Ésta es ciertamente una de mis óperas menos malas. El tiempo le asignará luego el lugar que le corresponde".

Ha habido también ocasiones en que Verdi se ha rebelado ante la presunción de seudo artistas que pretendían ensalzar o demoler lo que no estaba al alcance de su inteligencia.

A propósito de una biografía del maestro, publicada el año 1878, llena de inexactitudes, el músico escribía: "...Son tan "pocos los hombres francos y de espíritu superior! Con es-"tos escritos, no hacen más que copiar lo que sobre el mismo "argumento han dicho antes los demás, y lo que no saben lo "inventan. Así hacía el **Grrrran** Fétis, altísimo personaje pa-"ra todos los músicos, mas, en realidad, mediocre teórico, "pésimo historiador y compositor de inocencia adamítica. Yo "detesto a ese gran charlatán, no porque ha hablado tan mal "de mí, sino porque un día me hizo correr al Museo Egipcio "de Florencia (¿te acuerdas? Hemos ido juntos) para exa-"minar una flauta antigua sobre la cual pretende, en su **His-"toria,** haber descubierto el sistema de la antigua música "egipcia: sistema igual al nuestro, ¡menos la tonalidad del "instrumento!!! ¡Hijo de perro! Aquella famosa flauta era "un pito de 4 agujeros, igual al que usan nuestros pastores. "Así se escribe la historia, ¡y los imbéciles creen!"

Siempre al amigo Arrivabene: "De ninguna manera me "sorprendería que alguien me dijera que la **Misa** de Bach, "por ejemplo, es un tanto árida; que la **Nona Sinfonía** está "mal escrita en algunos puntos y que, de las nueve sinfonías, "prefiere algunos compases que no se hallan en la **Nona;** o "que se encuentran en Palestrina cosas mucho mejores que "en la **Misa** de Papa Marcelo. ¿Por qué no? ¿Acaso porque "uno tuviera estas opiniones no podría ser un elegido?"

Verdaderamente lapidario es este otro fragmento de carta que se refiere a los directores de orquesta: "¡Ah, esos di-"rectores! Son una verdadera plaga!... Habría que flagelar "a esa turba de asnos que destrozan nuestras óperas; asnos "que son, además, impertinentes. ¿Sabe usted que un direc-"de orquesta, en Nápoles, ha tenido el atrevimiento de escri-"bir en una partitura de Meyerbeer (creo que en la **Africana)** "estas palabras: **Se suprime esta aria porque pésima y escri-"ta malísimo, y no se comprende como un Maestro ha podido "escribir tal monstruosidad?!** — ¿Entiende usted?"

Por fin, a propósito de un artículo que trataba de **Otello,** Verdi decía a Gino Monaldi: "Esas charlas no me hacen, como no me han hecho nunca, desviar "de lo que yo quiero"; pero una vez llegado al punto en que me hallo, ya sea alto o bajo, puedo al menos decir: si es así, sírvanse ustedes no más; pero cuando yo quiera componer música, la compondré en mi pieza, sin oír las sentencias de los doctos y los ignorantes".

* * *

JOSÉ VERDI

Por más que Verdi no se sintiera inclinado a la política, antes bien, tuviera por ella una instintiva repugnancia, pertenecía al reducidísimo número de elegidos que aman entrañablemente a la patria, no con inútiles charlas o con retóricas exaltaciones, sino uniformando todos los actos de la vida al mayor lustre y decoro de la nación en que nacieron.

Verdi vivió en un período en que se desarrollaron las luchas por la libertad e independencia de su tierra, habiéndose abierto y cerrado el paréntesis del resurgimiento de Italia en los años que transcurren desde su juventud hasta su madurez. El maestro presenció las guerras de redención que, empezadas en 1848, continuaron en 1849 y volvieron a reanudarse en 1859 y 1866. Si bien — como se dijo — su actuación no fué ni política ni militar, el coeficiente que aportó a las santas cruzadas nacionales fué de la mayor importancia. Las incidencias de la lucha interesáronle sobremanera, tanto, que puede decirse haber sido uno de los pocos patriotas que verdaderamente gozaron y sufrieron por la suerte o las desventuras de su patria; y el espíritu de libertad que animó a dos generaciones para el derrocamiento de las tiranías grandes y pequeñas, se debió al arte de Verdi probablemente más que a la actuación de algunos estadistas y militares.

No por nada se le llamó "El Maestro de la Revolución Italiana". La música vehemente y apasionada de sus óperas del primer y hasta segundo período, escrita sobre letra a menudo intencionalmente patriótica para que despertase los sentimientos de libertad y rebelión, sirvió maravillosamente al grito de rescate que se oyó de uno a otro extremo de la península. Algunos coros de sus óperas sirvieron de verdaderos himnos de guerra, y no pocos trozos de las mismas, en los que se hacía referencia a la pasada grandeza de la patria y a los nuevos destinos que se estaban formando, o eran el eco de alguna invectiva dirigida a la tiranía de los opresores, incitaron a no pocas conciencias indecisas y fortalecieron a las más intrépidas.

El lector recordará el frenesí patriótico provocado por los célebres coros de **Nabucco, Lombardi, Ernani, Attila** y **Battaglia di Legnano,** como asimismo, en 1859, el grito popular de ¡Viva V.E.R.D.I.! aludiendo a "Vittorio Emanuele re d'Italia", que dirigía la campaña contra el Austria opresora, y la implacable persecución de que fué víctima el maestro de parte de la censura, ya fuere austriaca, borbónica o pontificia, que le controló a menudo, coartándola, la inspiración: haciéndole cambiar las situaciones, la letra y hasta el título

de muchas de sus primeras óperas. Lo que explica porque **I Lombardi** se llamasen, a veces **Assedio di Harlem;** la **Giovanna d'Arco, Orietta di Lesbo; Rigoletto, Viscardello:** la **Traviata, Violetta; Vespri Siciliani, Giovanna di Guzmán,** etc.

En el campo artístico, el patriotismo de Verdi ha tenido igual relieve que en el político. Entendámonos: no ha sido el patriotismo egoísta que, por lo general, descarta o considera nulas a las artes extranjeras, del mismo modo que reputa enemigas a las demás patrias... Verdi era espíritu demasiado superior para abarcar solamente un horizonte tan estrecho. Para él, el patriotismo era el resultado de un conjunto de factores étnicos - etnológicos - culturales - históricos peculiar de cada raza o de cada nacionalidad. De modo que, nada de intransigencia, falta de reconocimiento de los méritos ajenos, disminución o contrariedad, sino juicio justo y equitativo. Solamente que — basándose el patriotismo de Verdi en la sinceridad — del mismo modo que admitía y ensalzaba en los demás todo lo bueno que pudieran tener, era un enemigo declarado de lo falso, artificioso y "snob", o lo que es peor, de todo lo que condujera a la bastardía.

Ha sido por ese motivo que Verdi experimentara una honda amargura viendo como los músicos de su tierra, en la que habían florecido las escuelas y los genios más grandes (si no los únicos) de los siglos XVII y XVIII, perdían poco a poco su personalidad, volviéndose rastreros imitadores de sistemas artísticos que no podían — por un conjunto, repetimos, de factores étnico-culturales — de ninguna manera sentir sinceramente.

La valla más eficaz opuesta por Verdi a esa degeneración fueron sus óperas **Aida, Otello** y **Falstaff,** pero también quedan trozos epistolares de él, de los cuales se deduce toda la amargura por esa lamentable decadencia. "Antes del 48 éramos italianos; ahora no." solía decir con desaliento. Y agregaba: "...¡Querer ser alemanes en música, es lo mismo
" que volver a ser góticos en arquitectura! Observad el fe-
" nómeno arquitectónico en Alemania e Italia, y veréis como las
" dos formas artísticas — latina y gótica — concuerdan ca-
" da una de ellas con las relativas formas musicales de ambos
" países. En la arquitectura latina, la línea es, en efecto, lla-
" na, sencilla, armoniosa; con un principio, un medio y un
" fin que os hacen gustar inmediatamente la claridad de la
" concepción y ante cuya bella euritmia la mente descansa y
" se recrea. La línea gótica, en vez, es quebrada y aguda: el
" desarrollo caprichoso e irregular, y el fin se pierde siguien-

" do el enredo de los arabescos que suben, suben y parece
" que quisieran desaparecer en las nubes. Ahora bien: la mú-
" sica alemana se halla ella también compenetrada en la ar-
" quitectura gótica, de la cual posee los mismos caracteres...
" ¡diría metafísicos! La música italiana — la que lo es — vive
" del mismo sentimiento que la arquitectura latina, de la cual
" tiene igual armonía de líneas, energía y elocuencia espiri-
" tual. Y he allí que las dos artes alcanzan, con igual afinidad
" de manifestaciones, a fijar el **sentimiento nacional** del arte.
" La inspiración del arquitecto y la del músico, puede decirse
" que provienen de la misma fuente: la euritmia de las formas,
" y proceden hacia una única meta: la armonía de lo bello".

Otra vez, desde París, escribía a su editor Ricordi: "...No
" hablemos más del asunto Bülow. A decir verdad, si estos
" alemanes son tan insolentes, la culpa es principalmente nues-
" tra. Cuando vienen a Italia, inflamos de tal manera su na-
" tural petulancia con nuestros desmanes y calificativos exa-
"gerados, que ellos, naturalmente, se creen que nosotros no
" sabemos respirar ni ver la luz si no nos traen su sol. Diga-
" mos toda la verdad: los entusiasmos, especialmente los de Mi
" lán, por Bülow y Rubinstein, ¿no son al menos 99 veces más
" grandes que sus méritos? Al fin y al cabo, ¿qué son? Pianis-
" tas a una inmensa distancia de Liszt y Chopin, y músicos
" de tercer orden..."

Un día en que hablaba con Gino Monaldi de arte musical y de las diversas escuelas, exclamó vivamente: "¿Le parece a usted que tengo cara de alemán?... ¿Le parece que bajo este sol y este cielo hubiera podido escribir **Tristano** o la **Tetralogía?...**"

Ante el servilismo que los músicos y parte del público italiano demostraron un tiempo por las óperas wagnerianas, el patriotismo de Verdi se rebela indignado y amargamente sarcástico: "... Te quejas, querido Ricordi, de las nube-
" cillas que vienen del Norte? No tienes razón: yo las sa-
" ludo y les doy la bienvenida, ya que se las acoge tan
" bien. He querido y deseado siempre el progreso, y si
" la **calentura** ("cotteria") — permíteme esta expresión,
" que empleo en el sentido más benévolo — de Milán....
" pudiera servir para levantar nuestra música, gritaría:
" ¡Hosanna!. Yo también quiero la música del porvenir, es
" decir, creo en una música que tendrá que venir; y si no la
" he sabido hacer cómo hubiera querido, la culpa no es mía...

"¡Viva la **calentura!** Viva el Norte que nos trae la luz y el
" sol!"

A propósito de una composición que recibiera del maestro Hiller, Verdi escribió también: "...¡Ya oiréis qué armo-" nías! Lo notable es que este maestro es un contrario de " Wagner... En el presente trozo es más avanzado que él: " ¡se parece a Goldmark!... Lo cual, en un alemán, me gusta; " del mismo modo que lo deploro en un italiano. En ellos la " cosa es natural; en nosotros, esfuerzo y artificio! En medio " de sus abstrusidades se encuentra, de vez en cuando, algún " trozo poderoso: en nosotros, lo barroco, lo amanerado y lo " convencional. ¡Qué lástima! Mientras tanto, a fuerza de es-" tudiar las abstrusidades de ellos, perdemos las cualidades " que son nuestras, esencialmente nuestras. ¡Ja, ja! Río de mí " mismo, porque tomo las cosas (al parecer) en serio..."

Al director de orquesta Mascheroni, que dirigiría el **Falstaff** en la "Scala", escribía en una carta: "...Estoy muy ocu-" pado en componer una ópera en 12 actos, más un prólogo y " una sinfonía larga como las nueve sinfonías de Beethoven " juntas; más todavía un preludio para cada acto, con violi-" nes, violas, violoncelos y contrabajos con sordina, tocando " en octava a modo de melodía, no como las de **Traviata, Ri-" goletto,** etc., etc., sino una melodía moderna, de aquellas tan " hermosas que no tienen ni principio ni fin y que están sus-" pendidas en el aire como la tumba de Mahoma..."

¡Cuán profundamente sentiría el patriotismo artístico Verdi, si en 1868, habiéndose enterado de que el entonces ministro de instrucción pública, Broglio, había escrito una carta a Rossini, en la cual (por adulación o por pedantería) le decía que desde 40 años en Italia no se había escrito ninguna ópera, devolvió al ministro la Encomienda de la Corona de Italia, como protesta, no tanto por el insulto inferido a su persona, cuanto por la injusticia que se cometía con los grandes músicos del pasado: Bellini y Donizetti!

La carta que Verdi escribió en aquella circunstancia y que a continuación transcribimos, demuestra mejor que nada como su conciencia de artista nacional estuviera siempre alerta para oponerse a la insidia, al menoscabo o a la pedantería de aquéllos que intentaran de alguna manera profanar las glorias musicales de su tierra:

Señor Ministro:

He recibido el Diploma que me nombra Comendador de la Corona de Italia.

Esta orden ha sido instituída para honrar a aquéllos que fueron útiles a Italia, ya fuere con las armas, las letras o las artes.

Una carta de V. E. a Rossini, aunque ignorante de música (como V. E. mismo dice y cree) sentencia que desde cuarenta años no se ha escrito más óperas en Italia.

¿Por qué se me manda, entonces, esta condecoración? Seguramente ha de haber habido una equivocación en la dirección, y la devuelvo.

De V. E.
S. S.
José Verdi.

Leyendo estas líneas, que tan bien reflejan la dignidad patriótica de quien las escribió, y relacionándolas con la igual dignidad de su música, se comprende la exactitud del dicho del literato Arturo Graf: "La música de Verdi fué una gran voz de Italia, en los tiempos en que Italia no tenía casi ninguna voz".

XXV

Los libretistas de Verdi

Los tiempos en que Verdi hizo su entrada en el campo de la ópera, eran de los menos favorables para la literatura aplicada al melodrama. El poeta dramático que debía proporcionar al compositor el argumento y los versos para ser vestidos de notas, era considerado en aquel entonces (desde la iniciación de la ópera hasta mediados del siglo XIX) como un colaborador de muy secundaria importancia, pues regía el principio de que la belleza de la ópera consistía exclusivamente en la música, no siendo los versos más que la trama que servía al compositor para dar forma concreta a su inspiración musical. Decía Rossini "que él hubiera compuesto buena música aun sirviéndose de la cuenta de su lavandera" y Mercadante (quien, siendo buen músico, era de una cultura deplorable) fué hasta capaz de poner en música algunas palabras de la didascalia de los libretos de sus óperas. Estos ejemplos son el índice de la importancia que se atribuía a la obra del libretista. De ahí que los que se dedicaban a fabricar (es la palabra) libretos, fueran todos mediocres hombres de letras, cuando no verdaderos poetastros. Las excepciones confirman la regla; y los buenos libretistas que se dedicaron a esa labor tuvieron que vencer el prejuicio de que los poetas que se respetasen no debían dedicarse a esa clase de producción.

La deficiencia que acabamos de exponer, estaba generalizada no solamente en Italia, sino también en Alemania y en

CUADRO SINÓPTICO DE LAS COMPOSICIONES DE JOSÉ VERDI *

ÓPERAS

Año	Día y mes del estreno	Ciudad	Teatro	Ópera	Género	Actos	Autor del libreto	Obra original	Autor	Intérpretes principales: Mujeres	Intérpretes principales: Hombres	Éxito **
1839	17 Noviembre	Milán	Scala	Oberto conte di San Bonifacio	Serio	2	Solera	—	—	Raineri - Marini, Shaw	Salvi, Marini	Bueno
1840	5 Setiembre	„	.	Un Giorno di Regno (Il finto Stanislao)	Bufo	2	Romani	—	—	Raineri - Marini, Abbadia	Salvi, Ferlotti, Scalese, Rovere	Malo
1842	9 Marzo		..	Nabucodonosor (Nabucco)	Serio	4	Solera	—	—	Strepponi, Bellinzaghi	Ronconi, Miraglia, Dérivis	Entusiástico
1843	11 Febrero	„	..	I Lombardi alla prima Crociata	..	4	„	idem (novela)	T. Grossi	Frezzolini	Guasco, Severi, Dérivis	„
1844	9 Marzo	Venecia	Fenice	Ernani	..	4	Piave	idem	V .Hugo	Löwe	Guasco, Superchi, Selva	„
„	3 Noviembre	Roma	Argentina	I due Foscari	„	3	„	idem	Byron	Barbieri - Nini	De Bassini, Roppa	Regular
1845	15 Febrero	Milán	Scala	Giovanna d'Arco	..	4	Solera	La Doncella de Orleáns	Schiller	Frezzolini - Poggi	Poggi, Collini, Marconi, Lodetti	„
„	12 Agosto	Nápoles	San Carlo	Alzira	„	3	Cammarano	idem	Voltaire	Tadolini	Fraschini, Coletti	Malo
1846	17 Marzo	Venecia	Fenice	Attila	..	4	Solera	—	—	Löwe	Guasco, Costantini, Marini	Muy bueno
1847	14 „	Florencia	Pergola	Macbeth	..	4	Piave	idem	Shakespeare	Barbieri - Nini	Ronconi, Varesi, Benedetti	Bueno
„	22 Julio	Londres	Her Majesty's Theatre	I Masnadieri		4	Maffei	idem	Schiller	Lind	Gardoni, Coletti, Lablache, Bouché	Frío
„	26 Noviembre	París	Opéra	Jérusalem (I Lombardi, reformada)	..	4	Royer y Vaez	—	—	Julian-Van Gelder	Duprez, Alizard, Prévot, Brémont	Bueno
1848	25 Octubre	Trieste	Grande	Il Corsaro	..	4	Piave	idem	Byron	Barbieri - Nini, Rapazzini	Fraschini, De Bassini	Malo
1849	27 Enero	Roma	Apollo	La Battaglia di Legnano	..	4	Cammarano	—	—	De Giuli - Borsi	Fraschini, Collini	Entusiástico
„	8 Diciembre	Nápoles	San Carlo	Luisa Miller	..	3	„	Cábalas y amor	Schiller	Gazzaniga, Salandri	Malvezzi, De Bassini, Arati, Selva	Bueno
1850	16 Noviembre	Trieste	Grande	Stiffelio	„	3	Piave	El Pastor	E. Souvestre	Gazzaniga - Malaspina	Fraschini Collini	Frío
1851	11 Marzo	Venecia	Fenice	Rigoletto	..	3	„	El Rey se divierte	V .Hugo	Brambilla, Casaloni	Mirate, Varesi, Pons	Entusiástico
1853	19 Enero	Roma	Apollo	Il Trovatore	„	4	Cammarano	El Trovador	García Gutiérrez	Penco, Goggi	Bourcadé, Guicciardi, Balderi	„
„	6 Marzo	Venecia	Fenice	La Traviata	„	3	Piave	La Dama de las Camelias	Dumas (hijo)	Salvini - Donatelli	Graziani, Varesi	Malo
1855	13 Junio	París	Opéra	I Vespri Siciliani	„	5	Scribe y Duveyrier	idem	Scribe	Cruvelli, Sannier	Guéymard, Bonnehée, Obin	Bueno
1857	12 Marzo	Venecia	Fenice	Simon Boccanegra	..	3	Piave	idem	García Gutiérrez	Bendazzi	Negrini, Giraldoni, Vercellini, Echeverría	Malo
„	16 Agosto	Rimini	Nuovo	Aroldo (Stiffelio, reformada)	„	4	..	—	—	Lotti	Pancani, Poggiali, Ferri, Cornago	Regular
1859	17 Febrero	Roma	Apollo	Un Ballo in maschera	„	3	N. N. (Somma)	Gustavo III	Scribe	Julienne - Dejean, Scotti, Sbriscia	Fraschini, Giraldoni, Bossi, Bernardoni	Entusiástico
1862	10 Noviembre	S. Petersburgo	Imperial	La Forza del Destino	..	4	Piave	Don Alvaro	A. de Saavedra	Barbot, Nantier - Didiée	Tamberlick, Graziani, De Bassini, Angelini	Regular
1865	19 Abril	París	Lyrique	Macbeth (reformada)	..	4	„	—	—	Rey-Balla	Monjauze, Ismael, Petit	Bueno
1867	11 Marzo	„	Lyrique	Don Carlos	„	5	Méry y Du Locle	idem	Schiller	Sass, Guéymard	Faure, Morére, Obin, David, Castelmary	„
1869	20 Febrero	Milán	Scala	La Forza del Destino (reformada)	„	4	Ghislanzoni (retoque)	—	—	Stolz, Benza	Tiberini, Colonnese, Rota, Junca	Entusiástico
1871	24 Diciembre	Cairo	Opéra	Aida	..	4	Ghislanzoni	—	—	Pozzoni - Anastasi, Grossi	Mongini, Medini, Costa, Steller, Stecchi - Bottardi	„
1881	24 Marzo	Milán	Scala	Simon Boccanegra (reformada)	..	4	Boito (retoque)	—	—	D'Angeri	Tamagno, Maurel, Salvati, De Reszké	Muy bueno
1884	10 Enero	.		Don Carlos (reformada)	„	4	Méry y Du Locle	—	—	Bruschi - Chiatti, Pasqua	Tamagno, Lhérie, Silvestri, Navarrini	.. ..
1887	5 Febrero	..	.	Otello	„	4	Boito	idem	Shakespeare	Pantaleoni, Petrovich	Tamagno, Maurel, Paroli, Navarrini, Limonta	Entusiástico
[illegible]	9 ..	.	..	Falstaff	Comedia bufa	3	..	Las alegres comadres de Windsor	„	Stehle, Zilli, Pasqua, Guerrini	Maurel, Garbin, Paroli, Pini - Corsi, Pelagalli - Rossetti, Arimondi	„

MUSICA DE CAMARA

Seis romanzas (1838):
- "Non t'accostare all'urna" (poesía de Vittorelli).
- "More, Elisa, lo stanco poeta" (id. de Bianchi).
- "In solitaria stanza" (id. de Vittorelli).
- "Nell'orror di notte oscura" (id. de Angiolini).
- "Perduta ho la pace".
- "Deh! pietosa oh addolorata" (id de Goethe, versión de Balestra).

"L'Esule" (1839). Aria para bajo (poesía de Solera).
"La Seduzione" (1839). Romanza para bajo (poesía de Balestra).
"Notturno" (1839). Para 3 voces: tenor, soprano y bajo, con acompañamiento de flauta obligada.

Album de seis romanzas (1845):
- "Il Tramonto" (poesía de Maffei).
- "La Zingara" (id. de Maggioni).
- "Ad una stella" (id de Maffei).
- "Lo Spazzacamino" (id. de Maggioni).
- "Il Mistero" (id. de Romani)
- "Brindisi" (id. de Maffei).

"Il Poveretto" (1847). Romanza (poesía de Maggioni).
Stornello: "Tu dici che non m'ami" (1869).

HIMNOS

"Suona la tromba" (1848), poesía de Mameli.
"Himno de las Naciones" (1862), poesía de Boito.

MUSICA INSTRUMENTAL

Cuarteto para arcos (1873): dos violines, viola y violoncelo.

MUSICA SAGRADA

"Messa da Requiem" (1874)
"Pater Noster" (1880), Dante.
"Ave María" (1880), Dante.

Trozos sagrados (1898):
- "Ave María".
- "Stabat Mater".
- "Te Deum".
- "Laudi alla Vergine", Paraíso, Canto XXXIII, Dante.

* Composiciones publicadas. Están excluídas las muchas inéditas que se han perdido, especialmente las juveniles (de 13 a 25 años).

** En esta columna está consignado el dictamen del público en el estreno de la ópera, prescindiendo del valor intrínseco de la misma.

Francia. En la primera de estas naciones, el único libretista regularmente bueno de la primera mitad del siglo XIX fué Félix Romani, el cual proporcionó a Bellini la mayor parte de los argumentos de sus óperas. Verdi no tuvo mucha suerte con ese libretista, pues la única ópera que escribiera sobre versos de él, **Il finto Stanislao,** fracasó. A la verdad, la culpa del mal éxito no pudo achacarse al poeta, pero no hay duda de que el temperamento artístico de Romani no hubiera podido congeniar mucho tiempo con el de Verdi, por ser el primero de un romanticismo delicado e idílico, mientras que el segundo era vehementemente dramático.

Tratándose de libretistas, no hay que olvidar que Verdi fué con ellos de una extremada exigencia. Si en los primeros que le escribieron libretos no buscó la propiedad literaria y la belleza del verso, fué, en cambio, un tirano en todo lo que se refirió a situaciones dramáticas y al corte de las escenas. En muchas de sus óperas, las situaciones más emocionantes fueron sugeridas y hasta impuestas por él, no siendo tampoco raras las veces que aplicara versos propios a los momentos escénicos que más le inspiraban.

Pero no todos los libretistas al servicio de Verdi se sometieron a ese dominio o, lo que es lo mismo, renunciaron a su personalidad ante la superioridad del maestro. Los hubo que se rebelaron, como ocurrió con Temístocles Solera.

Verdi le había conocido en los años en que estudiaba con Lavigna. En aquella oportunidad se hizo retocar por él el libreto de su primera ópera **Oberto,** que le escribiera un casi anónimo principiante. Después del regular éxito obtenido por esa ópera, Solera proporcionó a Verdi — con intervalos — otros 4 libretos: **Nabucco, Lombardi, G. D'Arco** y **Attila.** Pero luego, ya fuera por su carácter rebelde que no le consentía dejarse imponer por nadie, o bien por el deseo de aventuras propio de su carácter bohemio, no colaboró más con el maestro. Es de sentir que eso haya ocurrido, pues aun admitiendo que no fué un gran poeta y que en sus obras la psicología y la historia riñen a menudo con la verdad, no fué tampoco de los peores libretistas. Su doble cualidad de poeta y de músico (escribió algunas óperas de mediano éxito) le consentía una regular pericia en la construcción del libreto, cuyas escenas, bien trazadas, ponían con acierto de relieve los episodios que más se prestaban al efecto teatral.

Una vez terminada su colaboración con Verdi, Solera llevó una vida de las más aventureras. Fué a España y actuó en la corte, llegando a ser un favorito y el amante de la

reina Isabel; luego dejó el arte y se dedicó a la política, tratándose con soberanos y jefes de estado (Napoleón III, Víctor Manuel II, Cavour, etc.); más tarde tomó parte en la represión del bandidaje de la Basilicata; fué comisario de policía en Florencia y Palermo, y llamado por el Jedive de Egipto organizó un cuerpo de gendarmería en Alejandría. De regreso a su patria, sufrió nuevas metamórfosis: se volvió anticuario y constructor de obras, hasta que cansado de tantas aventuras, buscó un poco de reposo para sí y su familia. Pero después de una larga y penosa enfermedad, falleció en la indigencia, en 1878.

El libretista que, después de Solera, escribió para Verdi el mayor número de libretos fué Francisco María Piave, nacido en Murano (Venecia). Difícilmente se encontrará en los anales del arte un caso de completa dedicación igual al de este mediocre poeta. El músico ejerció sobre él un absoluto ascendente, imponiéndole su voluntad en todo lo que se refería a la estructura y al movimiento escénico de sus composiciones. Piave no hacía más que secundar la ardiente fantasía de Verdi, renunciando a su personalidad hasta el punto que solía contestar a quiénes le criticaban: "¡El maestro quiere así!...", dejando entender que esa justificación era más que suficiente.

Piave escribió para Verdi los libretos de: **Ernani, I due Foscari, Macbeth, Corsaro, Stiffelio, Rigoletto, Traviata, Simon Boccanegra** y **Forza del Destino.** Todos ellos han sido para la crítica, en mayor o menor escala, una muy amarga píldora, pues los versos han resultado casi siempre deficientes. No obstante, el libretista tuvo una cualidad sobresaliente que pocos colegas han poseído, es decir, la habilidad en saber elegir los argumentos, proporcionando luego al músico escenas y situaciones perfectamente trazadas, que le inspiraron los mejores trozos de sus óperas.

Cuatro libretos fueron escritos por Salvador Cammarano: **Alzira, Battaglia di Legnano, Luisa Miller** y **Trovatore:** obras que no descuellan ciertamente por la propiedad literaria.

Mencionando de paso a Royer y Vaëz, autores de **Jérusalem;** Maffei, de **I Masnadieri;** Scribe y Duveyrier, de **I Vespri Siciliani;** N. N., de **Un ballo in maschera** y Méry y Du Locle, de **Don Carlos,** llegamos a un buen libretista, que fué Antonio Ghislanzoni. De los citados autores, Maffei era un excelente poeta, pero con escaso temperamento teatral; Scribe — aun siendo uno de los mejores comediógrafos de su tiempo — con **Vespri Siciliani** no escribió una obra maestra ni mucho me-

nos; N. N. (Antonio Somma) fué buen poeta y comediógrafo, pero, a lo que parece, el libreto de **Un ballo in maschera** fué atrozmente echado a perder por obra de la censura; y Méry y Du Locle, en **Don Carlos,** a más de no haber descollado como poetas, fueron también excesivamente largos y prolijos.

Antonio Ghislanzoni, brillante novelista y autor de cerca de 60 libretos de ópera, no escribió para Verdi más que el de **Aida.** De todos los libretos verdianos, con excepción de los últimos dos, es éste el mejor. Los versos son buenos, las escenas proporcionadas y bien distribuídas, abundando en ellas la teatralidad. Sería de sentir que ese libretista no haya proporcionado ningún otro libreto a Verdi, si el que le siguió en orden cronológico no hubiera sido muy superior a él.

Nos referimos a Arrigo Boito. Con él, Verdi adquirió un elemento valiosísimo. Boito, a más de haber sido uno de los grandes músicos de su época, fué también un literato de mérito y un exquisito versificador de libretos. Entre él y Verdi era lógico que no ocurriera lo que entre Piave y este último: la desproporción artística de ambos no era tan grande. Si Boito — como confesara él mismo — en todo el tiempo que duró su relación personal con Verdi, sintió la sugestión proveniente de un temperamento musical superior al propio, Verdi, por su parte, tenía un altísimo concepto de su colaborador, y puede decirse que el trato recíproco de los dos grandes hombres fué de par a par.

De esa manera, la obra de arte fué el resultado de la más armoniosa fusión de las letras con la música, en un plano de un raro equilibrio. Los dos libretos que Boito escribió para el maestro, uno trágico **(Otello)** y otro cómico **(Falstaff),** tuvieron la virtud de arrancar de la enmudecida lira verdiana las últimas notas, que son también las más bellas; de trazar definitivamente un derrotero más digno y más artístico a las letras aplicadas al melodrama, y de enriquecer el teatro de ópera italiana con dos de los mejores libretos que se han escrito en toda su larga y fecundísima historia.



EPÍLOGO

Del mismo modo que — siguiendo la costumbre — hemos encabezado la obra con un **Prólogo,** exponiendo los motivos que nos han inducido a afrontar la pesada tarea, vamos a cerrarla con un **Epílogo.** Que para ser verdaderamente tal, será breve.

El lector que ha tenido la paciencia de llegar hasta el final de la obra, será lógicamente el juez de la misma, y podrá decir si ella ha llenado o no el cometido que se ha propuesto.

Dada la mole del trabajo, en la presente **BIOGRAFÍA-CRÍTICA** no todo habrá sido acabadamente tratado; no faltarán defectos y, muy probablemente, algunos errores. Es humano.

Las deficiencias materiales, es decir, las tipográficas quedan en parte subsanadas con la **Fe de erratas** agregada: el criterio del lector hará lo demás. En cuanto a las imperfecciones que nos corresponden personalmente, la justificación que aducimos para nuestra disculpa es que siendo el tema tan vasto, es casi imposible abarcarlo todo sin incurrir en omisiones y errores.

Quédanos aún una aclaración que hacer. En la parte crítica de la obra, que corresponde al estudio de las óperas verdianas, hemos repasado las composiciones como si el lector tuviera a la vista las partituras de las mismas, estuviera oyendo las óperas o bien las hubiera oído alguna vez.

Parécenos que no es posible hablar de música o hacer crítica musical de otra manera, salvo reproducir a cada paso fragmentos musicales que se relacionen con los trozos que se estudian. Lo cual exigiría a la obra una enorme extensión. Hemos, pues, seguido ese sistema como el más lógico, de la misma manera que — no siendo posible la reproducción fotográfica o el grabado — se habla de las demás artes, como ser la pintura y la escultura.

En el estudio de las óperas hemos procurado también ser lo más breves posible, sin excesivo empleo de imágenes, comparaciones, paralelos o análisis de la gramática musical. Si lo hubiéramos hecho así, tras de cansar al lector, hubiéramos necesitado un tomo entero para cada una de las óperas.

Por último, terminaremos con las mismas palabras con las cuales hemos empezado: Si a pesar de la buena voluntad, no hubiéramos conseguido con este escrito lo que nos proponíamos, la larga y paciente labor a la que nos hemos sometido, sírvanos de atenuante y de perdón. **A. R.**

FIN

BIOGRAFÍA - CRÍTICA

ÍNDICE

BIOGRAFÍA - CRÍTICA



FE de ERRATAS

Advertencia — No se han tenido en cuenta sino los errores más graves, excluyendo los de acentuación y puntuación.

Página	línea	donde dice	debe decir
43	31	idilíaca	idílica
44	41	a menudo por	a menudo con
,,	42	por rasgos	con rasgos
52	12	presentes	presente
62	22	**expresivo**	expresivo
63	9	**¿Ma**	**Ma**
66	10	laxitud	lasitud
69	35	bolsilo	bolsillo
70	11	Morelli	Merelli
78	4	de Donizetti	de Rossini
86	9	**música**	música
,,	22	de **Giselda**	de Giselda
102	44	por qué — se	por qué — que se
105	5	gracia para	gracia por
106	40	por los servicios	a los servicios
108	17	en cabio,	en cambio,
109	13	aprovecharlas	aprovecharla
127	32	que se abuse	que se abusa
145	19	mada	mado
151	37	flora lujuriosa	flora lujuriante
162	10	obstinada	obstinaba
174	29	considera como uno	considera uno
180	42	Bello el **adagio**	Bellos el **adagio**
182	4	sollozamente	sollozante
195	30	anomolía	anomalía
198	9	, y los efectos	, y que los efectos
,,	39	en conciertos	en conciertos. (9)
208	22	**(soprano)**	(soprano)
209	33	uniéndose	uniéndosele
232	14	(exceptuado	(exceptuando
257	18	a las antípodas	a los antípodas
263	20	sobre un trono	en un trono
264	19	(9)	(6)
265	26	por unas	con unas
267	38	informa el trozo	informa al trozo
271	7	das las infinitas	de las infinitas
274	18	esclamación	exclamación
..	25	**Aida**	Aida
,,	32	Ese fragmento	Este fragmento
287	11	clacisismo	clasicismo
294	11	ces,	ces)
297	39	y **Le Villi** (1884).	y **Le Villi** (1884).(8)
304	9	(11)	(14)
305	22	del siglo	del siglo. (15)
,,	44	Otello	**Otello**
307	14	músico italiano. (15)	músico italiano. (16)
311	4	falto	faltó
312	31	supraya	subraya

314	38	orquestad	orquestal
315	2	ansiano	anciano
316	4	**Credo.** (16)	**Credo.** (17)
318	13	dramática. (17)	dramática. (18)
,,	20	acompañado de	acompañado con
321	43	venderle las sienes	vendarle las sienes
325	14	sonrsias	sonrisas
326	2	**ritmo**	**trino**
327	1	los mismos. (18)	los mismos. (19)
,,	3	un presentimiento	el presentimiento
,,	29	ha planteado	han planteado
328	5	**questa será**	**questa sera**
—	—	Folio 334	Folio 335
—	—	,, 335	,, 336
—	—	,, 336	,, 334
335	36	avaricia).	avaricia
342	4	**El finto Stanislao**	**Il finto Stanislao**
387	14	de ovinos	de bovinos
394	7	Es toda una serie	Es todo una serie
395	1	algunas miles	algunos miles

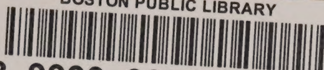
Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08740 634 2

APR 5 - 1923

